

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

Poder, control y determinismo en la obra de ficción de Tom Wolfe

Un retrato neo-naturalista de la sociedad norteamericana

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Juan Jesús Fernández Trillo

Director

Dámaso López García

Madrid, 2014

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
Programa de Doctorado en Estudios Literarios



**PODER, CONTROL Y DETERMINISMO EN LA OBRA DE
FICCIÓN DE TOM WOLFE**
Un retrato neo-naturalista de la sociedad norteamericana

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR PRESENTADA POR

Juan Jesús Fernández Trillo

Bajo la dirección del Doctor

Dámaso López García

Madrid, 2013

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
Programa de Doctorado en Estudios Literarios



PODER, CONTROL Y DETERMINISMO EN LA OBRA DE
FICCIÓN DE TOM WOLFE
Un retrato neo-naturalista de la sociedad norteamericana

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR PRESENTADA POR

Juan Jesús Fernández Trillo

Bajo la dirección del Doctor

Dámaso López García

Madrid, 2013



Tom Wolfe, hacia mediados de la década de 1980.

A mi esposa Sagrario; sin su apoyo y entusiasmo esta tesis no habría sido posible.

Agradecimientos

Me resulta obligado dar las gracias, en primer lugar y de forma especial, al Dr. Dámaso López García, por su excelente disposición hacia este doctorando. Sin su paciente supervisión y acertados consejos, esta tesis carecería de lo acertado que hay en ella.

Deseo agradecer igualmente a la Dra. Inmaculada Delgado Cobos su generoso asesoramiento, cuando más lo necesitaba.

Gracias también al Dr. Fabio Vericat Pérez-Mínguez, quien supo dirigir mis primeros pasos en la confección de esta tesis.

Gracias a mi compañera de estudios Maite Pardo Alonso por sus desinteresadas y muy valiosas indicaciones a lo largo de los años.

Mi agradecimiento a las Bibliotecas de la Universidad Complutense, de la Universidad de Deusto y del Centro Asociado de la U.N.E.D. en Portugalete.

Vaya también mi gratitud hacia el personal administrativo de la Secretaría de la Facultad de Filología, por facilitarme unos trámites que se complican doblemente cuando, como en mi caso, se reside lejos de la Universidad Complutense de Madrid.

Y, por supuesto, mi recuerdo, gratitud y cariño hacia mi madre y hermano, por sus ánimos y confianza en mí a lo largo de toda la carrera.

Nota previa

Sobre el empleo de los términos “estatus” y “empoderar”.

A lo largo de este trabajo aparecen con frecuencia dos términos que, si bien están actualmente aceptados por la Real Academia Española, son en ambos casos anglicismos que merecen siquiera una breve explicación que justifique su utilización.

El primero de ellos “estatus”, proviene del latín “status” y ha llegado al español procedente de su versión inglesa “status”. Tal y como el Diccionario de la RAE lo define, designa “la posición que una persona ocupa dentro de la sociedad o dentro de un determinado grupo social”. En sociología se emplea con frecuencia de acuerdo a esta definición y se suele añadir, en ocasiones, que conlleva un matiz relacionado con el honor o el prestigio vinculados a una determinada clase social. El sociólogo alemán Max Weber establecía, sin embargo, una distinción entre “clase” y “estatus”, asignando el primer término a la posición de una persona dentro de la sociedad, en función de su capacidad económica, mientras que el segundo lo asociaba al prestigio, honor o popularidad, y aclaraba que no necesariamente una situación conlleva la otra. La obra de ficción de Tom Wolfe es un buen ejemplo de esta distinción, pues como se verá, ciertos individuos, que gozan de una holgada situación económica disfrutan, en cambio, de un prestigio dudoso o, cuanto menos, cuestionado por las familias cuya posición ha sido heredada a lo largo de generaciones.

Tom Wolfe otorga una gran importancia al estatus de los individuos retratados y a la forma en que el deseo de ascender de estrato social modifica su comportamiento. Por esta razón y porque

en ocasiones, será relevante el matiz mencionado anteriormente, se ha empleado el término “estatus”, con igual profusión que aparece en la obra del autor estudiado.

El segundo de los términos referidos es “empoderar”, también proveniente del inglés, concretamente de la palabra “empower”. El Diccionario de la RAE propone como alternativa el término “apoderar”, al que considera, sin embargo, en desuso y define como: “Dicho de una persona. Dar poder a otra para que la represente en juicio o fuera de él”. Tan solo en la quinta acepción refiere “hacerse poderoso o fuerte; prevenirse de poder o de fuerzas”.

Por otra parte, este mismo Diccionario de la RAE, concretamente en el avance de su vigésima tercera edición, proporciona para “empoderar” la definición “hacer poderoso o fuerte a un individuo o grupo social desfavorecido”, mientras que el Diccionario Panhispánico de Dudas lo define como “conceder poder [a un colectivo desfavorecido socioeconómicamente] para que, mediante su autogestión, mejore sus condiciones de vida” y concluye añadiendo que tiene la ventaja sobre “apoderar”, de usarse hoy únicamente con este significado específico.

Este término, si bien mucho menos extendido que “estatus”, ha venido aumentando de forma paulatina su frecuencia de aparición, sobre todo en literatura especializada en conflictos sociales y políticos, y en concreto aquellos que afectan a las minorías, sean del tipo que sean.

Se han considerado alternativas como “facultar” – “conceder facultades a alguien para hacer lo que sin tal requisito no podría” – o “potenciar” – “comunicar potencia a algo o incrementar la que ya

tiene” – pues sus significados se aproximan al de “empoderar”. Sin embargo, dos motivos han influido en favor de este último término. Por un lado, de nuevo el matiz que conlleva “empoderar” y que sugiere el acto de adquirir poder en el contexto específico de las relaciones sociales y por otro la necesidad de utilizar con frecuencia su correlativo “desempoderar”, cuyos equivalentes tanto para “falcultar” – denegar, desautorizar – y para “potenciar” – atenuar, disminuir – se alejan en exceso de la idea que se pretende transmitir.

1. Introducción	1
2. Realismo y Naturalismo americanos: Retratando el lado sombrío del <i>American Dream</i>	13
2.1. Evolución y rasgos genéricos	15
2.2. Crítica y naturalismo a lo largo del siglo XX	26
3. El poder en las relaciones humanas	35
3.1. Una aproximación al concepto de poder	35
3.2. Fuentes, ámbito y función del poder	46
4. Tom Wolfe antes de la ficción. Obra previa	63
4.1. Infancia, estudios y primeros trabajos periodísticos	67
4.2. <i>The New Journalism</i> , un periodismo creativo	81
4.3. No-ficción, entre el reportaje y la novela	103
4.4. Ensayos: arte, sociedad y ciencia	120
4.4.1. Reflexiones artísticas	120
4.4.2. Crítica social	125
4.4.3. Ciencia y determinismo	137
5. Reflejos del poder en la obra de Tom Wolfe	145
5.1. Tom Wolfe y la generación del <i>New Journalism</i>	148
5.2. Recepción crítica de la obra de Tom Wolfe	162
5.3. Obra de ficción. Génesis y desarrollo	187
5.4. Moralidad, relaciones humanas y dinámicas de poder	206
5.4.1. ¿Y si Dios no existe? Adaptación en la jungla urbana	207
5.4.2. Muerte y resurrección de Sherman McCoy	221
5.4.3. La condición social o la imagen del poder	239

5.5. Desempoderamiento y filosofía	251
5.5.1. Charlie Croker, el poder con fecha de caducidad	253
5.5.2. Epicteto como último recurso	268
5.5.3. La prisión como metáfora social	284
5.5.4. Heteroglosia y el poder de la palabra	297
5.6. El determinismo científico	307
5.6.1. Neurociencia o el ocaso del libre albedrío	308
5.6.2. ¿Quién es Charlotte Simmons? Una identidad problemática	323
5.7. Entre el romance sentimental y la novela negra	338
5.7.1. Una historia sin empoderamiento	340
6. Tom Wolfe entre el realismo y el naturalismo	355
6.1. Elementos naturalistas en la obra de ficción de Tom Wolfe	360
7. Conclusiones	377
8. Bibliografía	411
8.1. Fuentes primarias consultadas	413
8.2. Fuentes secundarias consultadas	415

1. Introducción

Parece evidente, incluso para un observador casual, lo excepcional de las transformaciones que durante el pasado siglo ha experimentado el mundo, tanto por su diversidad, como por su trascendencia para la vida de los seres humanos y, de todas ellas, las que afectan al ámbito cultural no han sido las menos importantes, en absoluto. El mundo de la cultura se vincula estrechamente con el resto de las actividades humanas y es, a la vez, reflejo y motor de estas.

El escritor Tom Wolfe ha sido, en este sentido y junto a otros como Norman Mailer, Gay Talese o Philip Roth, un señalado cronista de los cambios que Norteamérica ha ido experimentando – y en ocasiones sufriendo – a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. Sus primeros textos datan de los inicios de la década de los sesenta y desde entonces hasta el presente ha venido describiendo, con su personal estilo, aquellos rasgos y transformaciones que le parecían más notables en la sociedad de su país. Periodista de profesión, Wolfe ha hecho siempre gala de su meticulosidad y exactitud a la hora de atestiguar las actitudes que percibía entre sus compatriotas. Sin embargo, hoy parece un esfuerzo vano intentar convencer a nadie de que un texto puede recoger de forma aséptica la realidad externa al escritor, de que el lenguaje es una herramienta válida para crear una imagen ajena a la influencia de quien la maneja. De una u otra forma, la personalidad de quien escribe filtra la información que proporciona al lector, ya sea a través de la elección de un cierto léxico, portador de una carga semántica concreta, ya sea seleccionando lo que decide incluir en la imagen y de lo que decide dejar fuera. En el caso presente este filtro lo constituye la importancia que el autor analizado concede a la posición que las personas ocupan en la sociedad. Tom Wolfe reconoce sin reparos que la ansiedad derivada de los

esfuerzos que sus personajes hacen por ascender en la escala social ha centrado toda su obra.

A pesar de ello y aun reconociendo la importancia que el estatus tiene en sus trabajos periodísticos y de ficción, las relaciones de poder entre los individuos retratados destacan con tanta o mayor fuerza si cabe, hasta el punto de que incluso la lucha por el ascenso social se puede entender como una manifestación más de dichas relaciones.

Contemplada desde este punto de vista, la obra de Wolfe ofrece una perspectiva de la naturaleza humana que apenas ha recibido atención por parte de la crítica. Esta, por el contrario, ha centrado su mirada, bien en los llamativos aspectos formales de los textos, bien en los duros y polémicos ataques del escritor contra determinados estamentos culturales y sociales. Como consecuencia, aspectos igualmente relevantes de su obra han sido relegados a un segundo plano y es precisamente el deseo de exponer la importancia de estos últimos el motivo que anima la tarea de analizar la producción novelística de Tom Wolfe bajo una perspectiva poco frecuente.

Así pues, dos son los objetivos que el presente trabajo de investigación y análisis pretende alcanzar: En primer lugar, y como se ha dicho anteriormente, revisar la obra de ficción de Tom Wolfe desde la perspectiva de las relaciones de poder que rigen la interacción entre los personajes que la constituyen. Un análisis textual detallado mostrará que el uso del poder a escala microscópica, por parte de los individuos, constituye el núcleo narrativo de las obras examinadas. Los personajes de sus novelas, ya sean protagonistas o secundarios, recurren a fuentes muy diversas a fin de obtener la fuerza necesaria para resistir la presión determinante del medio social y de su propia naturaleza humana. Cada uno de ellos hará uso de una mayor o menor cuota de poder para intentar ejercer el control sobre su entorno, sobre sí mismos y sobre el rumbo que siguen sus vidas.

En segundo lugar, y en estrecha relación con el objetivo anterior, se pondrá de manifiesto que las novelas de Wolfe son herederas de la tradición del naturalismo literario norteamericano. En efecto, las técnicas de escritura realistas que el autor emplea, sumadas a la tensión establecida entre las fuerzas deterministas y la resistencia de los personajes a estas, son rasgos que vinculan estrechamente las obras estudiadas y las que componen el género naturalista norteamericano.

Estos dos objetivos, junto a la propia naturaleza de la materia objeto de estudio, han condicionado la estructura del trabajo. Así, y con el fin de establecer el contexto dentro del cual se van analizar las obras de ficción de Tom Wolfe, se examinan, en primer lugar, las escuelas realista y naturalista americanas, señalando los rasgos de estilo que las definen y su evolución y desarrollo a lo largo de la que se puede llamar su época de esplendor, una época que abarca las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX. La tradición naturalista norteamericana es heredera de la francesa, pero posee sin lugar a dudas personalidad propia y se revisan los trabajos más relevantes de los estudiosos de este género, que, con los años, ha venido a ocupar un lugar menor dentro de la historia literaria de su país. Hasta fechas recientes, el naturalismo ha sido contemplado en Norteamérica como una época de transición entre el romanticismo y el modernismo. Sin duda el impulso que críticos como John Crowe Ransom, Allen Tate o Cleanth Brooks dieron a los análisis formalistas tuvieron mucho que ver en la devaluación de las obras realistas y naturalistas del cambio de siglo. El *New Criticism*, con su apreciación de una estructura formal y estéticamente equilibrada no podía sino rechazar los excesos y manierismos melodramáticos de escritores que se recreaban en el reflejo minucioso de todo tipo de vicios y miserias del ser humano.

Sin embargo, nuevas visiones críticas se esfuerzan por reivindicar valores que habían sido obviados anteriormente y por señalar su influencia en algunos de los escritores más señalados del siglo XX y por ello se verá,

igualmente, la reacción que estos dos géneros tan próximos entre sí, pero con rasgos propios, despertaron en la crítica y cómo esta ha ido variando en su aprecio y en la percepción de sus valores intrínsecos.

Se ha procurado, a continuación, definir y concretar en lo posible las herramientas que van a ser empleadas en el análisis, por ello en la tercera parte se examina el concepto de poder. Como no podía ser menos en el caso de un aspecto tan relevante en las relaciones humanas, la bibliografía es extensa y un listado exhaustivo de los pensadores que se han ocupado del tema resultaría inacabable. Filósofos, economistas, sociólogos, antropólogos y estudiosos de las ciencias políticas han intentado aproximaciones a la idea de poder desde posiciones muy diferentes y cada uno con objetivos distintos, lo que en cierta manera ha condicionado su percepción del fenómeno estudiado y la visión que de este proporcionan. La mayoría de ellos, sin embargo, contempla el poder desde un aspecto macroscópico, tal y como aparece y es ejercido por las superestructuras sociales y culturales – la administración política, el estamento militar, o las grandes corporaciones empresariales, por nombrar algunas. No es de extrañar que al estudiar un fenómeno social, los investigadores dirijan su atención allí donde se produce una mayor acumulación de este y sin duda es en aquellas ocasiones en que las personas unen sus voluntades cuando logran obtener un poder mayor, tal y como advierte Thomas Hobbes. Sin embargo, y dada la relevancia que en este estudio tienen las manifestaciones del poder ejercido por los individuos, se han extraído de aquellos estudios que han parecido más señalados, las ideas y conclusiones que mejor se ajustan a la tarea propuesta. Así, se concreta una definición genérica del concepto de poder y ciertos rasgos, como son las fuentes de las que los individuos lo extraen y los usos que dan a este, al tiempo que se reflexiona sobre la posibilidad de medir la cantidad de que dispone un individuo y sobre qué bases debe ser comparado el poder detentado por distintas personas.

A continuación se lleva a cabo una revisión de la trayectoria profesional del escritor y su obra previa a las novelas analizadas. El examen de sus trabajos anteriores, e incluso de sus antecedentes familiares y su educación, ha parecido no solo conveniente, sino necesario, pues uno de los rasgos que mejor definen al conjunto de su obra es la coherencia. Tom Wolfe ha adoptado siempre una postura determinada ante aquellos acontecimientos de los que informa y aquellas personas que retrata, a despecho de su pretendida objetividad periodística y de la supuesta asepsia intrusiva que, según él, acompaña a su producción literaria. El tema del estatus se halla siempre presente, pero también lo está una cierta posición moral y la defensa de unos valores que para muchos hace tiempo que quedaron atrás en la vida de la sociedad norteamericana. Esto no significa ni mucho menos que su mensaje sea evidente; todo lo contrario. Una de las acusaciones que ha recibido el escritor con más frecuencia es la de su ambigüedad hacia los temas tratados, la ausencia de una toma de posición definida con claridad. Esto no es así; es cierto que Wolfe mantiene la voz autorial al margen de lo narrado y que evita posicionarse de forma explícita, pero para quien lea con detenimiento sus textos, resulta evidente hacia dónde apuntan. Por esta razón, una visión panorámica de todo su trabajo, mostrará de forma diáfana cuáles son estos valores que Wolfe señala. Vista desde una cierta distancia, cada obra semeja a la pieza de un puzzle y entre todas componen una particular imagen de la sociedad norteamericana.

Por otro lado existen entre su obra de ficción y sus trabajos previos unos vínculos reconocibles, tanto en su método de elaboración como en su contenido, a pesar de que con frecuencia los separan lapsos temporales de varias décadas. Wolfe, ya se ha mencionado, comenzó su vida profesional como periodista, aplicando unas técnicas de escritura innovadoras para la época que más tarde llevó al género de la novela de no-ficción, en una evolución lógica que también siguieron otros escritores dedicados a lo que dio en llamarse *New Journalism*. Cuando decide dar el salto a la novela de ficción, Wolfe continua haciendo uso de las mismas técnicas y de los mismos

planteamientos literarios que ha venido empleando y defendiendo hasta entonces. Por todo ello, este repaso a su trabajo previo permitirá entender mejor su obra de ficción, al situarla dentro del contexto creativo del autor y al final de la evolución que ha seguido a lo largo de toda su carrera.

Así pues, en el momento de abordar las novelas objeto de análisis, muchos aspectos resultarán ya familiares. Antes de ello, sin embargo, se dedicará un capítulo a recoger los aspectos más destacados de la respuesta crítica que ha suscitado la obra de Tom Wolfe. Esta respuesta tiene algo de paradójico, pues si bien por un lado la documentación disponible es muy extensa, por otro resulta en gran medida reiterativa. Wolfe ha sido durante toda su vida profesional un autor mediático como pocos y la prensa no ha perdido ocasión de reflejar controversias y polémicas que el propio autor ha alimentado, de forma calculada o no, pero siempre eficaz desde un punto de vista comercial. Sin embargo, su postura de ‘rebelde’ literario, de conciencia crítica de las élites intelectuales liberales, le ha ganado numerosas enemistades a lo largo de los años y tal vez – solo tal vez – este hecho explique la escasez de estudios en profundidad de su obra. En cualquier caso y como se verá, la atención que ha recibido ha ido dirigida hacia aspectos llamativos, pero que se podrían calificar de superficiales. No aparece entre las inacabables reseñas de sus novelas referencia alguna a la reflexión que el autor hace en ellas sobre la naturaleza humana, sobre la lucha del individuo por afirmar su identidad en una sociedad regida por leyes darwinistas, ni, desde luego, sobre las dinámicas de poder que envuelven a dichos individuos. En cuanto a los rasgos naturalistas de su obra, las menciones son escasas y en ningún caso aparecen en la bibliografía especializada, que si bien destaca la influencia de este género en autores contemporáneos, olvida indefectiblemente mencionar a Tom Wolfe.

Se mostrara, a continuación, al autor en relación con otros escritores con los que comparte un mismo momento histórico, unas mismas herramientas

literarias y un mismo interés por los cambios sociales de su país. A Wolfe, junto con Truman Capote, Norman Mailer, Jimmy Breslin o Gay Talese, se le recordará – se le recuerda ya – por formar parte, entre los años sesenta y setenta del pasado siglo, de un movimiento que transformó la escritura periodística, el ya mencionado *New Journalism*, y más tarde la narrativa de no ficción. Todos ellos aplicaron técnicas de escritura propias de la novela para narrar acontecimientos reales, cada uno con su propio y personal estilo y el de Wolfe se caracteriza, además de por los llamativos aspectos formales mencionados, por su atención al individuo y a los esfuerzos que este realiza por ejercer el control sobre su propia vida.

En este análisis crítico de sus novelas, por tanto, se ha intentado resaltar aquellos aspectos que ponen de manifiesto el importante papel que desempeña en todas ellas el poder como elemento regulador de la relación de los individuos con la sociedad de la que forman parte. Su interacción con el entorno e incluso consigo mismos está condicionada por la cantidad de poder de que disponen y, por tanto, por el grado de control que son capaces de ejercer sobre quienes les rodean y sobre sus propias personas. Observadas desde una cierta distancia, es posible apreciar en las obras analizadas similitudes argumentales que se pondrán de manifiesto, a pesar de que la atención se centrará sobre todo en los rasgos que las individualizan. Cada una de ellas transcurre en entornos muy diferentes y tiene como protagonistas a personajes muy distintos, si bien a un nivel más profundo estas diferencias se atenúan y comienzan a aparecer rasgos que los aproximan en su lucha contra las circunstancias.

En cada una de sus novelas, Wolfe aborda temas trascendentes, que este análisis pondrá de manifiesto. Por ejemplo, la relación que se establece entre estatus y poder, relación que ha dejado de ser unívoca en la sociedad actual, así como las peripecias vitales que afrontan determinados individuos en su lucha por adaptarse al medio social y que aparecen claramente reflejadas en la primera de ellas, *The Bonfire of the Vanities*. El escritor orquesta, a modo

de escenario, la gran urbe moderna, descrita como una jungla de la que Dios está ausente y donde, en consecuencia, rigen las mismas leyes naturales que en el mundo animal.

Wolfe muestra las distintas fuentes de las que las personas extraen el poder, así como las consecuencias que se derivan de unas y de otras en su segunda novela. La filosofía estoica aparece aquí como un elemento que anima a quienes carecen de recursos a tomar el control último de la propia vida y conservar al menos la dignidad. *A Man in Full* constituye, además, una revisión de la metáfora del control extremo, aunque imperfecto, que el estado ejerce sobre el individuo.

Las preocupaciones del escritor al respecto del libre albedrío y de la responsabilidad sobre los propios actos se entrelazan con los acontecimientos descritos en su tercera obra, donde rebate, además, las conclusiones extraídas de las modernas teorías científicas sobre herencia genética y funcionamiento del cerebro mediante recursos literarios y narrativos. *I Am Charlotte Simmons* es igualmente una reflexión sobre la identidad, el “yo” y la posible existencia en el ser humano de un “algo” inaprensible para el método científico.

En cambio, y por diversas razones que se expondrán en su momento, el interés de la cuarta y última novela de Tom Wolfe, *Back to Blood*, resulta, desde la perspectiva que aborda este trabajo, menor y en consecuencia lo será también la atención que se le dedique. A pesar de ello y por la reiteración de los temas que contiene, contribuye de forma notable a ilustrar la relación entre el escritor y su obra, razón por la cual no se ha querido dejar al margen de este estudio.

Para entonces, tanto el método documental de escritura puesto en práctica por Wolfe, como la fuerte carga determinista de toda su narrativa de ficción habrán quedado lo suficientemente acreditados como para abordar el segundo objetivo – establecer el carácter naturalista de sus novelas – con bases

fundadas. Tom Wolfe ha reclamado siempre el regreso de la novela norteamericana al realismo social, del que la literatura de su país comenzó a distanciarse, en su opinión, en la década de los años sesenta. A través de entrevistas, ensayos y sobre todo de su polémico manifiesto literario de 1989, “Stalking the Billion-Footed Beast. A Literary Manifesto for the New Social Novel”, Wolfe se ha mostrado partidario de una ficción basada en los métodos puestos en práctica por Balzac y Zola, en especial este último a quien con frecuencia cita como ejemplo a imitar. Emile Zola, sin embargo, es conocido hoy en día, no tanto por los aspectos realistas de su obra, sino por ser el introductor y más famoso representante del naturalismo literario, género que se caracteriza por su realismo exacerbado y por la creación de unos personajes dirigidos hasta tal punto por fuerzas sociales y biológicas, que el determinismo se convierte en su horizonte vital.

Así pues, y como colofón, antes de las Conclusiones, se intentará, mostrar la presencia evidente en la obra de ficción de Tom Wolfe de aquellos rasgos que, a juicio de los críticos especializados, identifican una novela como naturalista, exponiendo a la vez los esfuerzos del autor por distanciarse de dicho género y por aproximar su obra al canon realista.

2. Realismo y naturalismo americanos: Retratando el lado sombrío del *American Dream*

2.1. Evolución y rasgos genéricos.

El problema, ya de por sí espinoso y nunca por completo resuelto, de la clasificación genérica deviene especialmente complejo a la hora de abordar la novela realista. A la dificultad de establecer límites o fronteras que definan e identifiquen un determinado género literario, se añaden el problema ontológico del conocimiento de la realidad y el de la validez de las herramientas con que se intenta acceder a dicho conocimiento y de aquellas otras que permiten transmitirlo.

Certitude about genre has now all but vanished, and we are left with a concept which, like Henry James' description of the novel as a genre, is a baggy monster. We, like James, know that the genre monster is out there, but we can never seem to describe it adequately or confine it. (Davis, 1981: 269)

Además, la mirada deconstructiva con que muchos teóricos contemplan el discurso literario en los últimos tiempos ha generado una buena dosis de escepticismo hacia cualquier intento de aplicar una taxonomía estricta. Incluso para los críticos centrados en la literatura de género resulta difícil construir una teoría coherente, pero al mismo tiempo y como afirma June Howard “parecen incapaces de funcionar sin clasificaciones genéricas” (1985: 3).

En cualquier caso, raras son las ocasiones – si es que las hay – en que el ser humano ha renunciado al impulso innato que le lleva a ordenar en categorías el mundo que le rodea y la literatura no ha sido una excepción. Tal vez el motivo se encuentre en la necesidad de poner orden en el caos

fenomenológico y en la esperanza de que al asignarle nombre a las cosas sea más fácil ejercer el control sobre ellas.

En cuanto a los géneros literarios, estos en ocasiones obtienen su identidad a partir del género o tendencia inmediatamente anterior en el tiempo, cuyos preceptos e ideales subvierten y rechazan. Este fue el caso, por ejemplo, del ‘romanticismo’, que vino a sustituir a la imitación de los modelos propuestos por el ‘neoclasicismo’ del siglo XVIII. La lógica y la razón que habían guiado el pensamiento filosófico y la simetría, el equilibrio y la correcta proporción que habían determinado la evaluación estética, fueron reemplazadas por la originalidad y por una sincera expresión de los sentimientos más íntimos del artista. La ordenada racionalidad de la Ilustración fue vista, a partir el cambio de siglo, como mecánica y artificial y fue sustituida por la espontaneidad y la percepción intuitiva.

El ‘romanticismo’ llega a los Estados Unidos hacia la década de 1820 e inaugura uno de los períodos más fértiles de la literatura americana, produciendo desde las narraciones góticas de Irving, Hawthorne y Poe, hasta la poesía de Whitman y Dickinson, pasando por el Transcendentalismo de Emerson y Thoreau. Hacia la década de 1870, sin embargo, la sociedad norteamericana comenzaba a experimentar profundos cambios. Richard Lehan (2005: 3) en *Realism and Naturalism. The Novel in an Age of Transition*, afirma que el ‘realismo’ fue una tendencia literaria necesaria para dejar constancia a través de la ficción de las nuevas condiciones comerciales e industriales que estaban desarrollándose e invadiendo todos los ámbitos de la vida pública y privada. La visión romántica de la relación entre el hombre y la naturaleza de tan solo unas décadas atrás ya no tenía cabida en unos medios urbanos que crecían hasta proporciones inconcebibles y, como resultado, tanto el contenido literario, como las técnicas narrativas experimentaron un drástico cambio. El ‘romanticismo’ había dejado de hacer justicia a la nueva realidad.

One of the major differences between literary realists/naturalists and the romancers who preceded them was that while the latter tended to set their stories in the distant past, the former were inclined to locate their tales in the more immediate historical present. (Lehan, 2005: 8)

Esta transición hacia una expresión literaria menos idealizada no fue suave, en absoluto. El ‘realismo’ americano surge como una enérgica reacción hacia el género al que pretende sustituir. Williams D. Howells, la figura más notable de esta nueva tendencia, y sus contemporáneos lanzan enconados ataques contra unos gastados ideales románticos (Kaplan, 1988: 12; Bell, 1993: 18). *Harper’s Monthly* se convierte en la tribuna desde la que un grupo de escritores, entre los que destacaban Hamlin Garland, T. S. Perry, H. H. Boyesen y el propio Howells en calidad de editor jefe, defendía la idea de que Norteamérica precisaba de una literatura que no solo reflejase la nueva realidad social, sino que contribuyese a impulsar el cambio de la sociedad. Para todos ellos la literatura cumplía una función destacada en el proceso de desechar los valores del pasado a favor de otros más acordes con la realidad del momento. Donald Pizer lo expresa en términos más literarios, “los escritores debían rechazar el material romántico y sus fórmulas asociadas y abrazar, en cambio, una estética realista, tal y como era demandada por el sujeto contemporáneo, quien reclamaba una representación objetiva, aun cuando ello supusiese un resultado ‘antiliterario’” (Pizer, 1995: 6). Los escritores de la época reaccionaron adaptando su producción literaria a las transformaciones que estaba experimentando la sociedad norteamericana.

In the 1880s the standard of realism was being raised in good part simply out of professional distaste for a polite literature that was rotten ripe with idealizing sentiment and genteel affectation. Life, even at its most ordinary, was more simply more interesting than that – and what was the point of a book if it wasn’t as seriously interesting as life? (Berhtoff, 1965: 4).

El realismo había venido abriéndose camino, desde antes incluso de la contienda bélica, en la narrativa negra con obras como la autobiográfica *The Narrative of the Life of Frederick Douglas, An American Slave* (1845), o *Uncle Tom's Cabin* (1852), de Harriet Beecher Stowe, pero fue John William De Forest con su ensayo "The Great American Novel" quien por primera vez alzó la voz para reclamar una novela que elaborase un retrato de las emociones y actitudes de la gente común que constituía el pueblo norteamericano (De Forest, 2000 [1868]: 28). Esa Gran Novela Americana debía evitar el espíritu subjetivo de los romances de Hawthorne y examinar en detalle la vida de la sociedad tal y como se desarrollaba en pueblos y ciudades a lo largo de toda la nación.

Sin embargo, había, como se ha dicho, algo más que inquietud literaria en escritores como Howells o Garland; se trataba de un creciente malestar hacia las penosas condiciones sociales y económicas que, en la época, afectaban a una gran parte de la población. Que muchos 'realistas' fuesen también progresistas no es casual, pues el 'realismo' había comenzado como un movimiento artístico proletario y buscaba la representación del pueblo sin idealismos, tal y como era, objetivamente (Yarza, 2011). Estas condiciones darían lugar, paralelamente, al periodismo de los *muckrackers*, dedicado a escarbar entre la basura social y política para exponer los abusos de quienes detentaban el poder económico y las tristes consecuencias de dichos abusos para las capas más bajas de la población (High, 1986).

Realism in America grew out of bewilderment and thrived on the simple grimness, of a generation suddenly brought face to face with the pervasive materialism of industrial capitalism. . . Realism in America, whatever it owed to contemporary skepticism and the influence of Darwinism, poured sullenly out of agrarian bitterness, the class hatred of eighties and nineties, the bleakness of small town life, the mockery of

the nouveau riches, and the bitterness in the great new proletarian cities.
(Kazin, 1956: 12 – 13)

Así pues, son muchos los críticos que contemplan el realismo americano como un fenómeno que surge para responder a determinadas condiciones sociales. Es el caso de Warner Berthoff, que, en su estudio del género *The Ferment of Realism: American Literature, 1884 – 1919* (1981), vincula estrechamente la literatura producida en este período histórico con las condiciones sociales y económicas que la originaron.

To attempt to define American “realism” by classifying the particular books written in its name according to form and theme is to sink in a mire of inconsequential distinctions and details. But if we look instead to the fundamental motives of expression which directed these works, we come sooner to solid ground. (Berthoff, 1981: 3)

Un planteamiento que ha sido contestado por estudiosos como Michael Davitt Bell (1993: 5), quien considera que la ‘táctica’ de Berthoff convierte el hecho literario en secundario con respecto al hecho histórico. Que los escritores americanos volviesen su atención hacia ciertos problemas sociales, no los convierte necesariamente en realistas asegura Bell. Estas dos escuelas de interpretación de los textos reunidos bajo la etiqueta de ‘realismo americano’, quedan bien definidas en *The Social Construction of American Realism* (1988), de Amy Kaplan, para quien por un lado se sitúan aquellos que como Donald Pizer, Harold Kolb o Charles Walcott “subrayan las características formales, la imaginería recurrente y las dimensiones filosóficas del realismo y el naturalismo” y quienes, como Berthoff, Kazin o la propia Amy Kaplan, recurren a factores extra-literarios, apoyándose en el contexto histórico y social en que fueron escritos, para formar un canon sin límites precisos y de composición vagamente definida (Bell, 1993:5).

Este desacuerdo a la hora de definir las características del género se extiende, aunque en menor medida, al naturalismo, tal vez porque en este caso sus rasgos de identidad están más acusados. Hacia 1890, una nueva

generación de escritores iba a tomar el relevo de los Howells, Garland y Boyesen y con ella se impondría un cambio de actitud en la narrativa de ficción que daría lugar al naturalismo americano. Este nuevo género vendría a considerarse en lo sucesivo como una extensión del realismo y durante dos décadas marcaría la tendencia dominante en la producción literaria americana.

Realism involved the literary attempt to write an objective narrative, to depict the outside world as honestly and truthfully as possible. Naturalism carried realism one step further, added a biological and philosophical component to the writing of fiction, and stressed the connection between literature and science. Naturalism presumed that a theory of environment and heredity along with Darwinian and post-Darwinian theories of evolution would ground the literary work in a factual and scientific context. (Lehan, 2005: 3)

Hasta cierto punto, el ‘naturalismo’ partía de los mismos principios que el ‘realismo’: el deseo de mostrar la realidad tal y como es, sin adulterar, mediante una narrativa que miraba a las capas más bajas de la sociedad y que se apoyaba en una minuciosa recogida de datos sobre el terreno. Sin embargo, si la esencia del ‘realismo’ estaba constituida por una técnica literaria concreta y aspiraba sobre todo a reflejar los eventos cotidianos de la forma más objetiva posible, el ‘naturalismo’ implicaba, además, una posición filosófica muy determinada: la herencia genética y el medio ambiente determinan hasta tal punto el comportamiento de los individuos, que estos dejan de ser agentes autónomos responsables de sus actos y su destino. Para el escritor naturalista, el ser humano no es sino un animal sometido a los impulsos inherentes a su condición; es, en esencia, una bestia, tal y como la calificó el pionero del género Emile Zola: ‘la bestia humana’.

El ‘naturalismo’ había surgido como una nueva corriente literaria en Europa, en Francia concretamente, hacia mediados del siglo XIX cuando el

‘realismo’ de Flaubert y Balzac dio origen a la búsqueda de un método de composición narrativa equivalente al distanciamiento objetivo empleado por el método científico. La idea era observar escrupulosamente la realidad y mostrar, desde la literatura, los aspectos más sórdidos y ocultos de la vida social, con el fin de lograr una visión verdadera y natural del hombre en su medio y circunstancia. Los hermanos Goncourt fueron los primeros impulsores de este movimiento, pero el exponente más característico fue Émile Zola, quien, con la publicación en 1880 de *Le roman expérimental*, expuso la doctrina determinista por la que se guiarían autores posteriores (Everenz, 1989). Zola tomaba como modelo el método científico aplicado por el médico Claude Bernard, descrito en la obra *Introduction à la médecine expérimental* y proponía un nuevo método de escritura, un método científico que, sin extraer conclusiones morales, permitiese estudiar imparcialmente al ser humano, su psicología y su comportamiento. Para ello era precisa una cuidadosa y detallada documentación previa a la labor de escritura que daría, además, como resultado, la necesaria verosimilitud.

Zola llevó a la práctica esta teoría en la serie de novelas *Les Rougon-Macquart*, cuya publicación había iniciado en 1871 y se extendería hasta 1893, en la que examina la evolución de dos ramas de una misma familia, aquejadas por una lesión, una tara hereditaria que “determina, según el medio ambiente, en cada uno de los individuos de esa raza, sentimientos, deseos y pasiones; en suma, todas las manifestaciones humanas, naturales e instintivas, cuyos productos reciben el nombre convencional de vicios y virtudes”. (Maupasant, web). El propio Zola aseguraba que elegía siempre a unos personajes completamente dominados por “sus nervios y su sangre”, privados de voluntad y “empujados a cada acto de sus vidas por la fatalidad de la carne” (Sundquist, 1988: 501-502).

En torno a Zola cuajó el ‘grupo de Medan’¹ y todos ellos adoptaron una postura antirromántica, defendiendo un naturalismo al amparo de la fe positivista del pensamiento científico del siglo, que acabó convirtiéndose en una rama extrema del realismo tradicional (Everenz, 1989). Bajo la filosofía del determinismo, el individuo quedaba así configurado por sus instintos y pasiones, por su situación económica y social. Las perversiones, las frustraciones psicológicas y los traumas familiares atribuidos a la herencia eran expuestos en un afán descriptivista, que sin embargo carecía de cualquier toma de posición moral, pues al estar el individuo predeterminado por fuerzas negativas, al carecer de libertad propia para elegir y tomar sus propias decisiones, también quedaba liberado de responsabilidad sobre las mismas. Se trataba en esencia de un fatalismo pesimista.

En los Estados Unidos la influencia del naturalismo prendió en el terreno ya abonado del realismo social y durante las décadas de 1890 y 1900 autores como Jack London, Stephen Crane, Theodore Dreiser o Frank Norris crearon una obra de ficción que mostraba el sometimiento del individuo al medio y la naturaleza y lo convertía en el elemento central de su narrativa. Cada uno abordaría de forma diferente la influencia del entorno en los personajes de sus novelas, pero todos ellos recogieron la experiencia de los sentidos en términos absolutamente materialistas (Tichi, 1988). Sin embargo, y a diferencia de lo que había ocurrido con su contrapartida francesa, los escritores naturalistas americanos, carecían de la conciencia de pertenecer a una tendencia literaria definida. Pocos de ellos se conocían entre sí, ninguno perseveró en el estilo a lo largo de su carrera literaria y los que teorizaron al respecto lo hicieron pobremente.

1. Formado por Guy de Maupasant, L. Hennique, H. Céard, P. Alexis y J.-K. Huysmans (Chevrel, 1984; López Jiménez, 1977)

Because critics disagree sharply, the sane conclusion is that the naturalists wrote out of a loose gestalt of values and techniques rather than a coordinated metaphysic or aesthetic. (Budd, 1995: 43)

La diferencia más significativa de la literatura producida por estos autores con respecto a la que había sido escrita en las décadas inmediatamente anteriores, fue que los personajes dejaron de ser agentes autónomos, más o menos responsables de sus actos y su comportamiento (Sundquist, 1988: 502).

The “naturalists” committed themselves to the premise of “absolute determinism,” and wrote novels in which particular motives mattered less than conditions that dictated events. No longer did it seem appropriate to treat characters as if they were morally accountable, and the naturalists now imagined trait and circumstances that deprived individuals of responsibility. (Tichi, 1988: 525)

Los escritores naturalistas muestran cómo una herencia degenerada, un entorno social sórdido y los reveses del destino componen habitualmente la identidad y el destino de los personajes que aparecen en sus obras (Baym, 2003) y no deja de resultar sorprendente que una literatura que se apoyaba en esta filosofía pudiese arraigar en un país donde el individualismo constituye la esencia del carácter nacional. En una sociedad que glorifica al individuo como un ente capaz de elevarse por encima de las adversidades mediante su propio esfuerzo, de cambiar un entorno hostil y, sobre todo, de trazar su propio destino gracias al ejercicio de una voluntad inquebrantable, el naturalismo, con su carga de determinismo y su visión fatalista, constituyó durante algún tiempo el prisma a través del cual la sociedad norteamericana contempló la vida y el papel que en ella desempeñaban los seres humanos.

Para Cecilia Tichi (1988: 526-527), la explicación se halla en la rápida industrialización y en los cambios sociales y económicos que estaban teniendo lugar en todo el mundo y en especial en la sociedad americana. Nuevas y poderosas fuerzas habían entrado en escena; casi de la noche a la

mañana una nación agraria se había convertido en un gigante industrial y las grandes corporaciones económicas imponían su voluntad en un mercado sin apenas regulación. Apoyados por las teorías desarrolladas a partir de los trabajos de Charles Darwin, pero sobre todo de la aplicación de estas al modelo social que hizo el británico Herbert Spencer, hombres como John D. Rockefeller y Andrew Carnegie impusieron en el campo social y económico una filosofía basada en la ‘supervivencia de los más aptos’² (Lehan, 2005). El altruismo se encontró compitiendo con el más feroz individualismo.

Estas teorías impulsaron una supuesta evolución ‘natural’ del mundo empresarial, libre de interferencias gubernamentales, que por supuesto beneficiaban a los más favorecidos económicamente. En su bien conocido ensayo “The Gospel of Wealth”, Carnegie aseguraba, en 1889, que si bien este estado de cosas podía ser duro para el individuo era, a la larga, beneficioso para la especie, pues garantizaba la supervivencia de los mejor adaptados. Así, para muchos americanos pobreza y progreso se convirtieron en realidades ineludiblemente vinculadas entre sí (Tichi, 1988). Por primera vez el individuo americano se veía a sí mismo sometido a fuerzas más allá de su control.

Para June Howard (1985: ix), el cambio de siglo fue una época de transición e incertidumbres, un momento peligroso al que los escritores decidieron hacer frente recurriendo al naturalismo en un intento de explicar y encontrar una manera de acomodarse a las nuevas condiciones de vida. Howard considera que el ‘naturalismo’ no posee ni refleja una ideología, sino que es en sí mismo una filosofía inmanente, una forma de imaginar el mundo y la relación del yo con el entorno, una forma de darle sentido a las penosas condiciones de un momento histórico concreto. El ‘naturalismo’ muestra un

² La etiqueta “darwinismo social” y la aplicación sociológica de la selección natural o la “supervivencia de los más aptos” como es habitualmente interpretada, debe más a Spencer que a Darwin. Robert L. Carneiro (1979: 77-95) incluso sugiere que sería más exacto denominarlo “spencerismo social”.

mundo en el que las acciones y los significados de estas se inscriben en todo momento en un conflicto de clases omnipresente.

Para muchos de los escritores naturalistas, la literatura, como ya había ocurrido antes en el caso del realismo, cumplía una función social. El hecho resulta paradójico, pues la base teórica en la que se fundamenta el movimiento naturalista parece condenar de antemano cualquier intento de revertir el orden natural y la capacidad del ser humano de influir en su entorno y por consiguiente en su destino. Sin embargo, la denuncia de las condiciones de vida de las capas más desfavorecidas de la sociedad se convierte en un elemento fundamental en la obra de Norris y Dreiser. Más tarde, en la década de 1930, se reavivará la discusión acerca de la necesidad de poner la literatura al servicio de un propósito colectivo, antes que para cubrir una necesidad estética y Upton Sinclair irá incluso más allá y concebirá su obra como una herramienta que promueva el necesario cambio social. (Pizer, 1995).

2.2. Crítica y naturalismo a lo largo del siglo XX.

Naturalism, standard opinion has it, is a dead issue in American literary history. The subject died of natural causes around 1914, 1939, or 1945, depending upon which authority one cites. No matter the date, by the mid 1950s critics could speak with absolute confidence of the irrelevant historicity of naturalism. Thus Randall Stewart employed an evolutionary cliché to state his case: “Naturalism in American fiction is now about as dead as the well-known dodo.” (Graham, 1982: 1)

El naturalismo americano nunca ha sido muy apreciado por la ortodoxia literaria. Para buena parte de críticos e historiadores, las décadas de 1890 y 1900 no fueron sino un período de transición entre Henry James y el modernismo. Donald Pizer (1995: 8) asegura que hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XX la escuela naturalista ha sido ignorada, cuando no condenada de antemano, tras apenas una mirada superficial. Pizer pone como ejemplos de las críticas más habituales, las opiniones de Malcom Cowley en “Not Men: A Natural History of American Naturalism” (1947) y Oscar Cargill en *Intellectual America* (1941), quienes aseguran que las novelas del género naturalista “degradan la condición humana debido a su compromiso con preceptos materialistas, a la vez que ofrecen unos esfuerzos confusos por dramatizar un universo plenamente determinista”, sugiriendo como consecuencia, añade Pizer, que se trata, al mismo tiempo, de obras incapaces de mostrar la realidad de forma veraz y fallidas desde un punto de vista literario (Pizer, 1993: 3).

En los años posteriores a la Primera Guerra Mundial y hasta la segunda mitad del siglo XX, el género naturalista norteamericano fue visto por la crítica, con una mezcla de recelo y desdén debido precisamente a sus mismos rasgos de identidad. Fue necesaria una revisión de los textos naturalistas, iniciada a partir de los años cincuenta por Alfred Kazin y Charles Walcutt y a quienes se unirían Donald Pizer y Harold Kolb en los sesenta, para poner de manifiesto la estrecha relación existente entre dichos textos y el contexto social y económico del que surgieron. En los años ochenta y noventa, nuevas lecturas del canon naturalista ahondaron en esta relación y revalorizaron las novelas del género, mostrando que reflejaban las poderosas fuerzas que habían entrado en escena repentinamente para transformar una nación agraria en un gigante industrial (Tichi, 1988: 526-528).

En cualquier caso, como era de esperar, no existe consenso a la hora de definir el género naturalista o de señalar cuáles son sus rasgos más característicos. Si en un tiempo el calificativo de “determinismo pesimista” sirvió para clasificar y definir a todo un género, en la actualidad una considerable diversidad de perspectivas críticas contribuido a superar esta visión reduccionista inicial, mostrando un corpus literario polifacético, ambivalente y contradictorio. Charles Walcutt, en su influyente *American Literary Naturalism: A Divided Stream* (1956), asegura que el naturalismo es un heredero directo del Transcendentalismo Americano, según el cual tanto la intuición, como la investigación científica son aproximaciones válidas para llegar a conocer la realidad. Walcutt afirma que esta filosofía se dividió en dos líneas de pensamiento hacia finales del siglo diecinueve; en una de ellas prevalecía la intuición, el idealismo y el progresismo, mientras que en la otra, las ciencias se convirtieron en la herramienta fundamental para tratar con la Naturaleza, impulsando a la vez un mecanicismo determinista. Entre estas dos corrientes, rebelde la primera y fatalista la segunda, se halla el naturalismo literario, a medias desafiando a la Naturaleza y a medias sometido a ella (Walcutt, 1956:viii). Louis J. Budd considera que los naturalistas sobrepasaron a los realistas en “su exploración del lado animal de

la humanidad” (Budd, 1995: 43) y June Howard asegura que los escritores naturalistastraron al instinto imponiéndose a la voluntad y “llevaron el determinismo – económico, biológico o social – más allá de lo que ningún escritor norteamericano se había atrevido hasta entonces” (Howard, 1985). Donald Graham afirma que el naturalismo se centra en el medio ambiente, se apoya en la ciencia y en los hechos documentados y contempla con mayor frecuencia la derrota que el triunfo (Graham, 1982: 7). Por su parte, Donald Pizer, en *Naturalism in Nineteenth-Century American Literature* (1984 [1966]:110) fija su atención en aspectos formales, en las similitudes de método y material antes que en aspectos filosóficos, una postura que Richard Lehan lleva un poco más allá:

Realism involved the literary attempt to write an objective narrative, to depict the outside world as honestly and truthfully as possible. Naturalism carried realism one step further, added a biological and philosophical component to the writing of fiction, and stressed the connection between literature and science. Naturalism presumed that a theory of environment and heredity along with Darwinian and post-Darwinian theories of evolution would ground the literary work in a factual and scientific context. (Lehan, 2005: 3)

Sin embargo y a pesar de esta diversidad de perspectivas, ciertos elementos aparecen una y otra vez, cualesquiera que sean los enfoques que elijan los distintos estudios que se han ocupado del corpus de novelas producidas a lo largo de la última década del siglo XIX y la primera del XX. Tanto la técnica de escritura realista, como la influencia de teorías científicas que sugieren un sometimiento del ser humano a insuperables tensiones sociales y biológicas, están siempre presentes. Los escritores naturalistas toman “porciones de la vida” social de un país y la convierten en literatura y en esas “porciones” aparecen con frecuencia los efectos perniciosos que el sistema capitalista tiene en las relaciones sociales (Papke, 2011: 295), el sexo

como instinto modificador de la conducta (Kornasky, 2011: 241) y una reflexión acerca del progresivo debilitamiento de la religión, o de su ausencia, en la vida de una comunidad industrial (Frye, 2011: 154). En conjunto, el género se apoya en unas relaciones de poder asimétricas, en detrimento de los actores individuales, que dan lugar a una visión determinista y al consiguiente sentimiento de indefensión ante las fuerzas que dirigen la vida sobre el planeta.

Es este puñado de rasgos genéricos el que, más allá del período histórico mencionado, aparece una y otra vez en la obra de autores contemporáneos. Eric Carl Link, en un esfuerzo por definir el género, concluye que es posible concebirlo como una tendencia estética y literaria que irradia de un núcleo formado por un conjunto de teorías científicas y filosóficas a partir de los estudios darwinistas, pero cuyos contornos y límites permanecen difusos y maleables, adaptándose a autores y épocas diferentes (Link, 2011: 72).

En opinión de Pizer, así como en la de Louis Budd (1995: 43) se puede reconocer el poderoso impulso naturalista en la ficción de gigantes literarios como Hemingway y Faulkner. El tema de la carga del pasado, expresada a través de los destinos familiares y regionales presente en la obra de Faulkner tiene tintes claramente naturalistas, como los tiene también la preocupación por la relación entre el temperamento y el entorno en el caso de Hemingway. En la generación de los años cuarenta y cincuenta del pasado siglo, este núcleo naturalista vuelve a aparecer en los primeros trabajos de Saul Bellow, William Styron y Norman Mailer, si bien combinado ahora con una búsqueda existencial y tanto en el plano social como de valores y creencias. Pizer encuentra, también, este componente en las obras de algunos de los escritores más destacados de los años treinta, John Steinbeck, John Dos Passos, y James T. Farrell, tanto en las narrativas de las derrotas de grupo como en las de vacío y colapso personal. Para Donald Graham, *Executioner Song* (1979), de Norman Mailer, por ejemplo es un magnífico estudio sobre el crimen y el castigo, que recuerda a dos obras señaladas de la ficción norteamericana, *An*

American Tragedy, de Theodore Dreiser (1976 [1925]) y *Native Son*, de Richard Wright (2003 [1940]), ambas “puros especímenes naturalistas”.

The truth is, naturalism, far from dying in the 1940s, has persisted as a vital force in American fiction. In every decade since World War II, noteworthy novels that derived their power and artistry from the naturalistic tradition have continued to appear. (Graham, 1982: 3)

El mismo rastro se encuentra también en la forma de restricciones políticas y opresión urbana en los trabajos de Robert Stone, Joyce Carol Oates y William Kennedy (Pizer, 1995: 14; Barza, 1979: 141-151). Para Eric Carl Link, la obra de autores de ciencia ficción, como Philip K. Dick o Alfred Bester, reflexiona sobre aspectos sociales y biológicos derivados de la teoría de la evolución y se cuestiona la naturaleza del libre albedrío y la influencia limitadora en el ser humano del medio social y su herencia genética (Link, 2011: 73). El naturalismo como género, o al menos los aspectos esenciales de este, ha ido cambiando y adaptándose a nuevos tiempos y circunstancias.

It is useful consider the naturalist novel as primarily a novel of ideas, functioning like the Blob in the 1958 science-fiction movie of the same title – absorbing everything it can to propel the idea – and this capacity of absorption explains not only the varied plots and philosophies contained in naturalism but also the prevalence of narrative strategies of realism, documentation, sensation, sentiment, and romance; the occurrence of stereotyped characters and dialogue; the role of chance and coincidence; and especially the frequency of sensation and didactic exposition. (Newlin, 2011: 5).

Todos estos rasgos aparecen, como se verá, en las novelas de Tom Wolfe con la suficiente fuerza como para considerarlas herederas directas de la tradición naturalista americana y tal vez el más inmediato y aparente de todos ellos sea el método de escritura documental empleado por Wolfe. De hecho es este aspecto el que reclama en su manifiesto de forma explícita y el que

resalta en escritores como Balzac, Zola o Sinclair Lewis. No es de extrañar, por otro lado, que así sea, ya que Wolfe ha pasado la mitad de su vida profesional ejerciendo el periodismo y defendiendo una narrativa basada en las técnicas del reporte periodístico, antes que en los frutos de la imaginación. Sin embargo, aspectos como la influencia del medio ambiente, la fuerza de los instintos naturales del ser humano y el recurso a elementos científicos para soportar unos planteamientos aparentemente deterministas se hallan igualmente presentes, aunque su presencia sea menos visible.

El análisis de las novelas de Wolfe mostrará que, a diferencia de las obras del canon naturalista, se desarrollan en entornos sociales de clases medias y altas y ofrecen unos desenlaces que se alejan del pesimismo tradicional, reforzando la idea de una cierta capacidad de empoderamiento. El conjunto de similitudes notables y diferencias menores sugiere un naturalismo adaptado a la nueva realidad de la sociedad norteamericana, que mantiene la esencia del género, pero que a la vez difiere de él en cuestiones dependientes de la realidad del momento histórico en que las obras son escritas.

Por todo ello, no parece inadecuado atribuir al resultado la etiqueta de neo-naturalismo y a mostrar sus particulares características en mayor detalle está dedicado, en buena medida, este trabajo.

3. El poder en las relaciones humanas

3.1. Una aproximación al concepto de poder

Si hay una metáfora que revela hasta qué punto el poder es consustancial a las relaciones humanas es aquella que lo compara con el aire que cada individuo respira, pero cuya presencia pasa desapercibida la mayor parte del tiempo debido a la fuerza de la costumbre. El poder dirige los actos de las personas, regula su actitud hacia familiares, amigos y compañeros de trabajo y establece órdenes jerárquicos de acuerdo a la cantidad que cada uno posee. A pesar de ello, solo muy de cuando en cuando alguien se detiene a meditar sobre su naturaleza y sobre la forma en que afecta a su vida. Estas ocasiones ocurren, por lo general, cuando se percibe una situación que podría calificarse como “injusta” y que revela un acusado desequilibrio en el conflicto que enfrenta a dos o más actores. Es entonces cuando las circunstancias mueven a la reflexión sobre su origen y sobre su desigual distribución en las estructuras sociales.

Por otro lado, pocos términos o conceptos son empleados con tanta frecuencia por los medios de comunicación a la hora de discutir cuestiones de actualidad, ya sea en el campo de la economía, la política o los conflictos bélicos. El poder, como idea, se revela omnipresente en los asuntos humanos. No resulta, por tanto, difícil encontrar en la prensa diaria multitud de ejemplos en los que el término aparece situado en contextos muy diversos. Como muestra, he aquí unos pocos ejemplos de entre los muchos que el pasado 6 de agosto de 2012, era posible encontrar en la prensa diaria.

Ben Ali y Hosni Mubarak, además de ser los auténticos centros de *poder*, representaban la propia identidad de los regímenes de sus respectivos países. (El País, pg. 25)

De ahí que se hablase de palabras mágicas, atribuyéndole a su voz el *poder* taumatúrgico (o performativo, dicho sea en la jerga de la filosofía del lenguaje) de un “Sésamo, ábrete”. (El País, pg. 17)

El Barcelona y el Real Madrid utilizan su inmenso *poder* económico y deportivo para negociar mejores condiciones (El País, pg.51)

Chavela sólo necesitaba una cámara o un micrófono para demostrar sus *poderes*. (El Mundo, pg. 19)

Este espíritu dotado de un *poder* analítico y de una honestidad intelectual que admira y convence, advierte que lo que falta a la política y a los políticos es el impulso moral. (El Correo, pg. 22)

Muchos creen que su desmedido *poder* ha provocado que haya vivido de espaldas a la sociedad. (El Correo, pg. 23)

Bolt ofreció otra vez, cuatro años después, una soberbia demostración de *poder*. (El Correo, pg. 34)

Sin duda, cada una de las personas que utilizó el término *poder* en los ejemplos anteriores tenía en la mente una idea muy concreta. El problema surge al intentar encontrar unos rasgos conceptuales comunes a todos ellos y al resto de usos a que es sometido a diario por quienes lo emplean. El Diccionario de la RAE proporciona las siguientes acepciones de “poder”: en la primera, “tener expédita la facultad o potencia de hacer algo”, en la segunda, “tener facilidad, tiempo o lugar de hacer algo” y en la tercera y cuarta hace referencia a la posesión de una mayor fuerza que alguien, lo que permite vencerle en un enfrentamiento, en todos los casos dándole la consideración de verbo transitivo.

Sin embargo, como sustantivo, el carácter polisémico del término y la naturaleza abstracta e intangible de la realidad que designa dificultan en sobremanera la tarea de su definición y sin duda ha de haber desalentado a quienes en alguna ocasión se han planteado su estudio. Esto no significa en absoluto que no existan tratados sobre el origen del *poder* en las relaciones humanas, sobre su distribución y sobre sus efectos. Los pensadores, desde Baruch Espinoza a Michel Foucault y desde Thomas Hobbes a Max Weber, han dedicado su atención a intentar desentrañar su naturaleza, la forma en que los seres humanos se ven afectados por él y los mecanismos que lo regulan y, a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, las ciencias sociales se han volcado en un esfuerzo por someterlo a su examen científico.

Sin embargo, las dificultades metodológicas que encuentran los estudiosos para llevar a cabo esta tarea son siempre las mismas: ¿Cómo examinar algo que carece de sustancia? ¿Cómo investigar su naturaleza si esta es siempre cambiante? El poder, por muy real que resulte³, no tiene existencia física, a pesar de que las fuentes de las que se obtiene sí la tengan y no es infrecuente caer en el error de identificar el poder con el dinero, con el conocimiento o con la fuerza física. Sin embargo, una superior acumulación de alguno de estos elementos no equivale necesariamente a un poder superior ni garantiza, en determinados contextos, la victoria en un conflicto – o la obtención de los resultados deseados por el actor – como demuestra, por ejemplo, el resultado de la intervención militar de Estados Unidos en Vietnam o Afganistán (Lukes, 2005: 70).

Por esta razón, a menudo y para responder a estas preguntas, los analistas se han fijado en los resultados, han acudido a los efectos antes que a las causas y han apelado al estudio de las consecuencias que el ejercicio del poder por parte de las superestructuras sociales ha tenido sobre aquellos sectores de la sociedad con menor capacidad de decisión. C. Wright Mills

³ Hay incluso quienes se muestran en desacuerdo con esta afirmación, como James March (1966: 70) para quien el concepto de poder es engañoso y aconseja resistir la tentación de utilizarlo para explicar los acontecimientos sociales y políticos, por mucho que las apariencias induzcan a hacerlo así.

analiza, en *The Power Elite*, (1956), la distribución del poder entre el selecto y minoritario grupo de personas que ocupan posiciones desde las que pueden tomar decisiones que afectan al resto de la población.

As the means of information and of power are centralized, some men come to occupy positions in American society from which they can look down upon, so to speak, and by their decisions mightily affect, the everyday worlds of ordinary men and women . . . they are in positions to make decisions having major consequences. (3).

Para Mills, el poder se acumula en los más altos estratos de las jerarquías de las tres organizaciones – o superestructuras – que en las sociedades modernas dirigen la vida de los ciudadanos; esto es, la maquinaria administrativa del estado, las grandes corporaciones económicas, y el conglomerado militar. Estos tres estamentos tienen la capacidad de tomar decisiones que afectan ineludiblemente a quienes se sitúan en los estratos más bajos de la pirámide social. Mills, además, considera que si los individuos que ocupan los puestos más altos de estos estamentos toman esas decisiones o no, es lo de menos, pues,

Their failure to act, their failure to make decisions is itself an act that is often of greater consequence than the decisions they do make (4).

La visión de una élite que acumula una enorme cantidad de poder fue muy contestada por los analistas políticos del momento, para quienes el sistema democrático en vigor se apoyaba en un equilibrio de fuerzas que se neutralizaban unas a otras. Robert Dahl (1958) respondió a lo que consideraba una visión del poder inspirada por la ideología marxista asegurando que la existencia de esa supuesta ‘elite’ no estaba en absoluto

demostrada y proponía un estudio de casos concretos⁴. Para Dahl, al contrario de lo que sucedía con Mills, el poder se identifica con su ejercicio (Lukes, 2005). Las conclusiones de su propuesta señalan la existencia de diferentes actores, cada uno con diferentes intereses, que imponen sus criterios en diferentes áreas de la sociedad y sin una relación directa entre sí, por lo que no puede afirmarse que exista tal ‘elite’ de poder. En esencia, reafirma la validez del sistema pluralista democrático norteamericano.

En cuanto a la naturaleza misma del poder, C. Wright Mills y Robert Dahl lo contemplan también desde presupuestos diferentes; como una capacidad, el primero y como un ejercicio, el segundo. Dahl aporta una definición basada en la dominación.

A has power over B to the extent that he can get B to do something that B would not otherwise do. (Dahl en Lukes, 2005: 16).

Esta definición del poder ha sido considerada reduccionista por analistas posteriores, como Taylor (1984: 171), quienes han sido más ambiciosos en sus estudios y han intentado determinar dónde se ubica, cómo se obtiene y se distribuye y cómo es posible oponerle una resistencia eficaz. Peter Morris (2002) aporta motivos fundados para perseverar en el intento de comprender lo mejor posible la mecánica de su funcionamiento. Las razones que Morris aporta son de tipo práctico, moral y evaluativo.

En el aspecto práctico, Morris considera que, si se desea prosperar en una sociedad en conflicto permanente, es preciso saber de cuánto poder se

⁴ El grupo de pensadores políticos que dio respuesta a los planteamientos de Mills, con Robert Dahl a la cabeza, estaba radicado, fundamentalmente, en la Universidad de Yale. Tom Wolfe cursó sus estudios de doctorado en esta misma universidad, en una época en la que el debate alcanzaba su punto álgido. La influencia del pensamiento de Dahl sobre el escritor se aprecia en declaraciones posteriores, como cuando responde a las afirmaciones de Herbert Marcuse de que la juventud norteamericana no era realmente libre, debido a la influencia que el capitalismo ejercía sobre ellos: “That’s absolutely rubbish. This is the old cabal theory that somewhere there’s a room with a beige-covered desk, and there are a bunch of capitalists sitting around, and they’re pulling strings. These rooms don’t exist.” (Wolfe en Moyers, 1988: 253).

dispone, cuánto se halla en manos de los posibles adversarios y qué podrían hacer con él, si se dieran determinadas circunstancias. El poder aparece aquí como un elemento clave desde un planteamiento estratégico de las relaciones a todos los niveles, tanto interpersonales como de alta política de estado. Michel Foucault coincide hasta cierto punto con este planteamiento, si bien en su personal visión del poder este se encuentra estrechamente vinculado al dominio ejercido sobre otros, como se verá más adelante.

We must distinguish the relationships of power as strategic games between liberties – strategic games that result in the fact that some people try to determine the conduct of others – and the states of domination, which are what we ordinarily call power. (Foucault 1987: 19).

En lo relativo al aspecto moral, Morris establece una relación directa entre poder y responsabilidad, por cuanto la carencia del primero exime de la segunda (2002: 39). Recoge al hacerlo la afirmación de Mills, cuando este asegura que quienes tienen el poder de actuar, tienen también el deber de hacerlo para evitar daños o males en aquellos otros desfavorecidos o desempoderados, cuyo bienestar depende de las decisiones de la élite⁵.

Morris añade que existen, además, razones evaluativas para establecer la distribución del poder en una sociedad determinada y examinar de la forma más precisa posible hasta qué punto los ciudadanos disponen de los medios necesarios para cubrir sus necesidades y la fuerza suficiente como para resistir las imposiciones o los abusos de las corporaciones y el estado,

⁵ El debate no es banal, pues por desgracia se da en estos momentos una coyuntura histórica en la que resultaría crucial determinar hasta qué punto las 'élites' corporativas y gubernamentales de las que hablaba Mills disponían del poder suficiente como para prevenir la delicada situación económica que comenzó en 2008 y cuyas consecuencias siguen afectando a millones de personas.

aspectos que, incidentalmente, tal y como Morris señala, no tienen por qué ir juntos (2002:40 – 42).

La relación de poder entre el individuo y las grandes estructuras – la más evidente de las cuales la constituye el estado – siempre ha preocupado a los pensadores y John Locke, en su *Second Treatise of Government* (1662), considera que el individuo debe conservar el suficiente poder como para oponerse a la tiranía de todo gobierno que pretenda esclavizarle. Para el filósofo inglés, todo ser humano nace libre y es con su consentimiento que cede parte de su autoridad sobre sí mismo a una estructura estatal.

The natural liberty of man is to be free from any superior power on earth, and not to be under the will or legislative authority of man, but to have only the law of nature for this rule. The liberty of man, in society is to be under no other legislative power, but established, by consent. (Locke, 1662, Chap. II, Sec.4).

Esta idea inspira la Declaración de Independencia de los Estados Unidos, en donde se recoge, de forma literal, que el estado asume la responsabilidad de garantizar la vida, la libertad y el derecho a la felicidad de los ciudadanos y que su legitimidad emana del consentimiento de los gobernados.

We hold these truths to be self-evident, that all men are created equal, that they are endowed by their Creator with certain unalienable Rights, that among these are Life, Liberty and the pursuit of Happiness. — That to secure these rights, Governments are instituted among Men, deriving their just powers from the consent of the governed. (*The Unanimous Declaration of the Thirteen United States of America*, 1776).

Es evidente, pues, que existe una relación directa entre empoderamiento ciudadano y libertad; cuanto mayor sea aquel, mayor será también esta. Tom Wolfe defendió, ya desde sus primeros escritos en los años sesenta, que nunca en la historia de su país el hombre de a pie, la clase trabajadora, había dispuesto de una cuota de poder personal tan elevada. Sin embargo, lejos de provenir de un incremento de los derechos constitucionales de los

ciudadanos, el escritor atribuía este fenómeno a la inesperada bonanza económica experimentada por los Estados Unidos tras la Segunda Guerra Mundial, que inyectó dinero y tiempo libre en las clases media y baja, permitiendo que los individuos expresaran su identidad en formas inéditas. Este fenómeno se tradujo en la aparición de todo tipo de culturas alternativas y en lo que él llamó una “explosión de felicidad” que se extendió por todo el país (Wolfe, 1968b: 13-14).

En cualquier caso, el desacuerdo entre los estudiosos del poder a la hora de definirlo no da señales de que vaya a desaparecer en breve plazo, pues los distintos puntos de vista con que es contemplado dificultan la adopción de un criterio único. Ya se ha visto que para autores como Dahl o como Foucault, el poder equivale a su ejercicio con la finalidad de dominar a otros, mientras que para W. C. Mills su esencia reside en la capacidad de actuar. John Locke lo había visto también como una *capacidad*, que permitía a una persona actuar, hacer, “or being able to receive any change” (Locke, 1662: 11). En efecto, si se observa el ejercicio del poder, será posible dar por cierto que quien lo ejerce lo posee, pero equiparar a ambos conduce a lo que algunos autores, como Steve Lukes (2005: 70), han dado en llamar la *falacia del ejercicio*. Lukes considera que esta falacia ha llevado, a su vez y en ocasiones, al error de equiparar el poder con las fuentes – o los vehículos – del poder, mencionada más arriba, aunque esto es algo que resulta tan frecuente que cabe preguntarse si distinguir entre uno y otros tiene alguna relevancia. Para Francis Bacon, por ejemplo, poder y conocimiento van tan unidos que, en su obra, los considera como sinónimos.

And thus knowledge and power go hand in hand: so that the way to increase in power, is to increase in knowledge. (Bacon, 1620: Aphorism II, 1).

Nadie parece haber tenido nunca problemas para captar la relación que vincula poder y conocimiento, ni para entender la afirmación: “The knowledge and power of man are coincident; for whilst ignorant of causes, he can produce no effects.” (Bacon, 1620: Aphorism II, 1). Alvin Toffler, en *Powershift*, (1991) establece tres tipos de poder y los identifica con el conocimiento, la riqueza y la violencia, y si bien los considera al mismo tiempo como fuentes del poder, lo cierto es que, en su exploración de los cambios experimentados en la segunda mitad del siglo XX en la sociedad occidental, esta ambigüedad o doble función no supone ningún obstáculo.

Bertrand Russell, por su parte, considera el poder como la producción de los efectos deseados (Russell, 1938: 25), una definición que resulta tan amplia y genérica como la de Alvin Goldman, para quien el poder conlleva la consecución de lo que uno quiere (Goldman, 1972, 1974a, b). Max Weber define el poder, en *The Theory of Social and Economic Organization* (2009 [1947]), como la capacidad de imponer la propia voluntad a la de otros, dentro de la interacción social, un concepto directamente ligado al dominio coercitivo, mientras que la autoridad, según Weber, proviene del uso legítimo del poder y cuenta con la aquiescencia del sometido. Esta idea ya fue desarrollada en su momento por Jean-Jacques Rousseau (2008 [1762]: 13) en *El contrato social*, donde si bien reconoce el poder que le otorga la fuerza a quien la posee, también le niega legitimidad si carece del consentimiento – o de la cesión voluntaria de parte del propio poder sobre sí mismo – de quien se somete a la autoridad de otro. Para Steven Lukes, por otro lado, la idea de poder lleva implícita en sí misma la de capacidad.

Power is a dispositional concept. It identifies a capacity: power is a potentiality, not an actuality – indeed a potentiality that may never be actualized. (Lukes, 2005: 69)

Muy probablemente, esta diferencia de matices sea una consecuencia de la diferencia de perspectivas y propósitos tal y como sugiere Edward Said:

Why imagine power in the first place, and what is the relationship between one's motive for imagining power and the image one ends up with?' (Said 1986: 151)

Sin duda, es siguiendo sus propios propósitos como los estudiosos de los fenómenos políticos y sociales han dirigido a menudo su mirada hacia aquellos lugares donde mayor es la acumulación de poder, como se mencionaba antes. Esto resulta lógico si se tiene en cuenta la necesidad de observar los efectos para poder determinar las causas, ya que estas serán más apreciables, cuanto mayores sean aquellos.

Sin embargo, y dado que el propósito de este trabajo es analizar el uso que los actores individuales – los personajes de ficción, en este caso – hacen de los recursos a su alcance para resistir el efecto y la influencia que en su vida tienen las superestructuras sociales y los actores más poderosos, este estudio se centrará en el poder de que disponen los individuos. Se examinarán las novelas de Tom Wolfe bajo el prisma del poder y se mostrará hasta qué punto su posesión o su carencia, las fuentes de donde se extrae y la función que los personajes hacen de este configuran la esencia de dicha obra.

Así, de entre las numerosas y variadas ideas que sobre el poder es posible encontrar en la bibliografía filosófica, política y social, parece especialmente útil la que Thomas Hobbes proporciona en *Leviathan* (1651) por cuanto abarca tanto aquellos recursos inherentes al ser humano, y que él llama *poderes naturales*, como aquellos otros tomados del entorno, a los que da el nombre de *instrumentales*.

Natural Power, is the eminence of the Faculties of Body, or Mind: as extraordinary Strength, Forme, Prudence, Arts, Eloquence, Liberality, Nobility. Instrumental are those Powers, which acquired by these, or by fortune, are means and Instruments to acquire more: as Riches, Reputation, Friends, and the Secret working of God, which men call Good Luck. (Hobbes, 1651: Part I. Chap. X.).

Ahora bien, aparecerán en este análisis de la obra de ficción de Tom Wolfe situaciones en las que los protagonistas hagan uso de diferentes vehículos – o fuentes – a la hora de ejercer el poder. Mientras que estos emplearán el dinero para situarse socialmente, aquellos recurrirán al carisma para influir sobre quienes les rodean; si ciertos personajes extraen de su físico portentoso el poder necesario para triunfar en los negocios, otros sobresalen gracias a sus dotes intelectuales. Donde unos hacen uso de sus *poderes naturales*, otros manejan con destreza los *poderes instrumentales*, por mantener la terminología propuesta por Hobbes.

Al compararlos entre sí, será inevitable hacer un examen relativo, como proponía Morris, en el que se intentará determinar si este tiene más poder que aquel o si uno tiene mucho y otro poco e incluso quién tiene poder y quién no lo tiene. Cuestiones todas ellas que requieren cuando menos de una regla que permita emitir un juicio de valor lo más objetivo posible. Por ello, se considerarán las doctrinas de algunos estudiosos de las fuentes de las que extraen el poder los seres humanos, de la forma de determinar la cantidad de poder poseído y del uso que las diferentes personas dan a este.

3.2. Fuentes, ámbito y función del poder

Se veía más arriba que determinadas “facultades del cuerpo o la inteligencia” eran consideradas por Hobbes como *poderes naturales*, y son aquellas fuentes de poder a las que primero recurren los seres humanos, por estar todos ellos en posesión de las mismas desde el momento en que nacen y entre ellas se pueden incluir la fortaleza física, la destreza e incluso la belleza. No está claro, sin embargo, que todas las habilidades humanas puedan considerarse como poderes. Anthony Kenny (1975: 53) distingue entre poderes que funcionan en dos sentidos y otros que solo funcionan en uno, dependiendo de si pueden ‘activarse’ o no mediante la voluntad. Se trataría de *poderes pasivos y activos*, e incluye en el apartado de pasivos aquellas habilidades o facultades de las que resulta imposible prescindir a voluntad: si alguien me habla en un idioma que yo conozco no está dentro de mí la capacidad de no entender lo que dice.

Por otro lado, ciertas habilidades, difícilmente pueden ser consideradas como poderes, pues por más que dependan de la voluntad y produzcan resultados, estos se pueden calificar de irrelevantes. Así pues, a la hora de determinar la importancia o el valor de un poder determinado es preciso tener en cuenta cuáles son resultados que produce y, sobre todo, los objetivos o las necesidades del individuo que hace uso de dicho poder. Sherman McCoy, el protagonista de *The Bonfire of the Vanities*, es capaz de obtener rendimientos fabulosos en el mercado de bonos, gracias a sus conocimientos y su capacidad intelectual, pero en cambio, esas facultades y destrezas no le

ayudan en lo más mínimo a poner su vida privada en orden cuando los acontecimientos comienzan a descontrolarse. En este sentido se puede afirmar que carece de poder, ya que por mucho que en determinados aspectos de su existencia sea capaz de generar resultados admirables –beneficios económicos, bienes y comodidades materiales – en otros, que se revelan cruciales, aparece absolutamente impotente, inerme ante el torbellino de fuerzas que le arrastra hacia la base de la pirámide social. Sus despistes, errores de juicio y su incapacidad para responder a las agresiones del entorno revelan que la efectividad de la cuota de poder de que dispone se circunscribe a un campo muy limitado. Así pues, las necesidades del individuo y sus objetivos son criterios relevantes a la hora de considerar el valor de una determinada *capacidad*, como también lo es el *contexto*.

An able conductor of Souldiers, is of great Price in time of War present, or imminent; but in Peace not so. A learned and uncorrupt Judge, is much Worth in time of Peace; but not so much in War. (Hobbes, 1651: Part I. Chap. X.)

En cuanto a los *poderes instrumentales*, estos pueden ser muy diversos, empezando por los tres a los que Alvin Toffler hace referencia – riqueza, información y violencia – y siguiendo por otros más sutiles y asociados al uso del lenguaje, como la elocuencia natural o adquirida, el carisma y el liderazgo ideológico o religioso. De todos ellos, pueden los seres humanos, como individuos, obtener las fuerzas necesarias para incrementar su poder y de todos ellos, quizá aquel que con mayor frecuencia se asocia – de forma instintiva o por experiencia – al poder sean las riquezas.

Hobbes (1986 [1651]: 79) recomienda usar la riqueza para ganar amigos y forjar alianzas, asegurando que el mayor poder es el que proviene de la unión de varios hombres “unidos por el consentimiento en una persona natural o civil”. En cualquier caso, el papel de la riqueza – el dinero, más concretamente – como fuente de poder en la sociedad moderna parece incuestionable, hasta el punto de que se establece un círculo que se

retroalimenta: quienes más dinero tienen, poseen al mismo tiempo más poder, lo que les sirve para incrementar su fortuna y así sucesivamente. En *A Man in Full*, tercera novela de Tom Wolfe, aparece el personaje de Wesley Jordan, alcalde de la ciudad de Atlanta quien, durante la campaña electoral, logró, por diversos medios, recaudar los fondos necesarios para comprar los votos que permitieron su elección. Una vez en la alcaldía, su puesto como máxima autoridad municipal, hace que las aportaciones económicas fluyan con mayor facilidad, posibilitando así su reelección. En su estudio “Wealth, Income, and Power”, William G. Domhoff (2012), establece cuatro aspectos que relacionan riqueza con poder⁶: En primer lugar, el dinero sirve a quien lo posee en grandes cantidades para influir – a través de donaciones y financiación – en partidos políticos que impulsan leyes que favorecen a la élite económica. En segundo lugar, facilita el control de las grandes corporaciones, las que a su vez regulan en buena medida el funcionamiento de la sociedad. Tercero: el sistema de retroalimentación mencionado anteriormente; una vez en una posición de poder es más fácil acceder a una mayor porción de la riqueza de una sociedad. Por último y en cuarto lugar, Domhoff, deduce que quien más riqueza acumula ha de ser también, necesariamente, quien más poder tiene, dado que son precisamente los ricos quienes disfrutan de aquellos bienes que la población, en general, ansía. Es decir, si han sido capaces de conseguir lo que todos quieren, es porque tienen más poder que la mayoría. Esta última conclusión, sin embargo, puede resultar engañosa, precisamente por su relatividad, como se verá. Es cierto que Charlie Croker (*A Man in Full*) dispone de más poder que la mayoría de la población de su entorno y a la vista está que ha obtenido bienes que la

⁶ Domhoff centra su estudio en una sociedad muy determinada, la norteamericana, pero parece que, en mayor o menor medida, es posible extrapolar sus conclusiones a cualquier otra sociedad occidental en la que prevalezca una economía de mercado similar a la estadounidense. Los datos de sus estudios han sido tomados a lo largo del año 2010. “In the United States, wealth is highly concentrated in a relatively few hands. As of 2007, the top 1% of households (the upper class) owned 34.6% of all privately held wealth, and the next 19% (the managerial, professional, and small business stratum) had 50.5%, which means that just 20% of the people owned a remarkable 85%, leaving only 15% of the wealth for the bottom 80% (wage and salary workers)” (Domhoff, 2012).

mayoría ansía, tales como ropas de marca, viviendas espaciosas y vehículos lujosos. Pero el poder de que dispone resulta irrelevante a la hora de hacer frente a los conflictos que originan la trama de la novela y que amenazan su modo de vida, exactamente como le sucedía a Sherman McCoy en *The Bonfire of the Vanities*. Se podría decir que si bien en términos absolutos es dueño de un poder considerable, en términos relativos dispone de muy poco.

La riqueza es sin duda la casuística más fácil de cuantificar, como también podrían serlo los recursos militares que van asociados al uso de la fuerza o la violencia. Sin embargo, identificar dichos recursos materiales con la cantidad de poder de que se dispone puede llevar a conclusiones equivocadas; ya que si bien en principio alguien que posea un millón de euros dispone también de más poder que alguien que tan solo posee mil, un hombre que posea diez armas de fuego no es, necesariamente, más poderoso que otro que tan solo posea una, ya que difícilmente podrá manejarlas todas a la vez, en caso de conflicto. Intervendrían, además, en la ecuación factores como la destreza en el manejo de las armas o la sensatez en la inversión de los superiores recursos económicos. La cuestión se complica si se intenta comparar el poder de individuos que disponen de fuentes de poder diferentes, pues, ¿hasta qué punto las riquezas materiales le proporcionan a un individuo mayor poder que el carisma a un líder ideológico capaz de movilizar a las masas? ¿Es superior el poder que proporciona la elocuencia al que proporciona la fuerza física o el ejercicio de la violencia? En el análisis de las novelas de Wolfe se verá que la respuesta a estas preguntas dependerá una vez más de las circunstancias. Ken Kesey, escritor y líder del grupo *hippie* The Pranksters a principios de los años 60 (*The Electric Kool-Aid Acid Test*), disfrutó durante un breve período de tiempo de una considerable cuota de poder, que le permitía ejercer el control sobre su propia vida y la de quienes le rodeaban. Ese poder – y el control asociado – sin embargo, se evaporó con rapidez una vez que su carisma comenzó a menguar. En *A Man in Full* se puede ver a Conrad Hensley, personaje secundario, neutralizar una posible amenaza de agresión física mediante el uso de un intimidante discurso, en el

que emplea la jerga carcelaria que adquirió durante su estancia en prisión. En cambio, no mucho tiempo antes, cuando todavía era un interno de la Prisión de Santa Rita, su recién adquirida destreza retórica no hubiese sido suficiente para librarle de las iras de la Hermandad Aria.

En principio, el criterio más fiable para determinar cuánto poder tiene alguien sería la evaluación de los resultados de su ejercicio. Cuanto más amplios sean estos resultados en el campo de los intereses que afectan al bienestar del individuo, mayor sería el poder que este detenta. El aspecto clave que regularía la aplicación de los adjetivos ‘mucho’ o ‘poco’ serían los intereses de cada individuo, convirtiéndose él mismo y su capacidad para lograr sus objetivos en la vida, en la medida del poder que posee. Así, en el análisis de las novelas de Tom Wolfe, se pondrá de manifiesto que la cuota de poder de que disponen los diferentes personajes difiere sensiblemente dependiendo de si se mide de acuerdo a los resultados que cada uno intenta conseguir o de si se hace comparándolos entre sí. De ser verdad lo que Morris afirma, esto es, que “las personas son más poderosas cuanto más importantes son los resultados que son capaces de obtener” (Morris, 2002: 89), también lo es que la consideración de qué es ‘importante’ o no lo es varía sensiblemente de una persona a otra, por lo que la evaluación del poder de que disponen los individuos – empleando como vara de medir el grado de satisfacción o felicidad que consiguen con él – se convierte en algo relativo⁷.

Los intereses de unos y otros, sin embargo, a menudo entran en conflicto, lo que de forma directa lleva al uso que los actores, individuales o colectivos,

⁷ Así formulada esta ‘regla’ no deja de producir cierta incomodidad, pues inmediatamente vienen a la imaginación ejemplos de individuos que mediante la acumulación de enormes cantidades de riqueza o autoridad política parecen, sin lugar a dudas, más poderosos que el hombre común. La explicación se halla en el hecho de que tanto el individuo común, como el rico o el alto gobernante comparten, por lo general, unos mismos intereses y objetivos en la vida – expresables en términos de disfrute de bienes materiales – y dado que el rico o el gobernante pueden satisfacerlos en mayor medida que el hombre común, es posible considerar a aquellos, más poderosos que este.

dan al poder y es este un aspecto en el que la mayoría de los estudiosos parece estar de acuerdo: disponer de poder implica, habitualmente, la capacidad de actuar en contra de los intereses de otros (Lukes, 2005: 83). Al fin y al cabo, poder y sometimiento son conceptos que han estado históricamente relacionados y el afán de dominación parece tan arraigado en el ser humano, que incluso produce extrañeza cuando alguien, por su propia voluntad, rechaza un puesto que conlleva tal prerrogativa.

Por otro lado, los efectos del dominio de un actor – de nuevo individual o colectivo – sobre otros no han de ser necesariamente negativos, a pesar de las connotaciones del término. Thomas Wartenberg (1990), señala que son frecuentes y relevantes los casos en los que el sometimiento trae consecuencias positivas para los sometidos, como es el caso del ejercicio de la autoridad de los padres sobre los hijos, de los profesores sobre sus alumnos o del terapeuta sobre el enfermo. En todas estas ocasiones el bien último que obtiene quien debe obedecer las órdenes que se le imponen, compensa la pérdida de libertad que estas le suponen. En las empresas colectivas en las que varios individuos deben trabajar coordinados de cara a la obtención de un objetivo o bien común – ejércitos, orquestas, equipos deportivos – es necesario que todos ellos se sometan al dominio de quien ostenta el poder en cada caso. Sin embargo, con frecuencia este dominio, aun orientado a la consecución de un fin loable, se materializa en abusos que parecen difíciles de tolerar. Este es el caso del ejercicio despótico del mando militar o del entrenador deportivo, por ejemplo. En la tercera novela de Tom Wolfe, *I Am Charlotte Simmons*, el entrenador de baloncesto del equipo universitario somete a sus deportistas a un trato degradante con el fin de obtener de ellos un rendimiento superior. Este episodio, casualmente, encontró un cierto reflejo en la noticia que durante algunas semanas, en el mes de septiembre de 2012, ocupó la sección deportiva de numerosos periódicos. Un grupo de ex miembros del equipo olímpico de natación sincronizada acusaron a su antigua entrenadora de haberlas sometido a un trato degradante (*El País*; *La Vanguardia*; *ABC*; *El Mundo*, 27-08-2012). Durante la polémica que siguió,

las opiniones estuvieron divididas entre quienes reprobaban este tipo de comportamientos por parte de un entrenador deportivo y quienes los justificaban alegando la necesidad de obtener de los deportistas el máximo rendimiento de cara a una competición de alto nivel.

Otros autores, en cambio, como es el caso de Ian Shapiro, entienden el dominio como el resultado de un ejercicio ilegítimo del poder (Shapiro, 2003: 53). Este ‘ejercicio ilegítimo’ conlleva en numerosas ocasiones “advertencias, amenazas, intimidación y, en casos extremos, el empleo de la violencia” (Hunter 1953: 247). El uso del poder para someter a otras personas ha sido muy estudiado por los filósofos sociales y políticos, pero ya Spinoza proporcionaba, casi cuatro siglos atrás, una precisa disección de los métodos por medio de los cuales los quienes tienen poder someten a quienes no lo tienen.

One man has another in his power when he holds him in bonds; when he has disarmed him and deprived him of the means of self-defence or escape; when he has inspired him with fear; or when he has bound him so closely by a service that he would rather please his benefactor than himself, and rather be guided by his benefactor's judgment than by his own. The man who has another in his power in the first or second way holds his body only, not his mind; whereas he who controls another in the third or fourth way has made the mind as well as the body of the other subject to his right; but only while the fear or hope remains. Once the one or the other has been removed, the second man is left in possession of his own right. (Spinoza 1958 [1677]: 273 - 5)

Spinoza añade, además, que una persona puede verse sometida a otra cuando la segunda es capaz de influir en las opiniones y preferencias de la primera, hasta el punto en que esta sea incapaz de razonar correctamente.

Esta idea, la de que los actores sujetos a sumisión pueden no solo no ser conscientes de su situación, sino llegar incluso a considerarla como el estado natural de las cosas, fue desarrollada por la ideología marxista y en especial por Antonio Gramsci, dando forma al concepto de *hegemonía* (Gramsci, 1971). Gramsci explicaba de esta manera el hecho de que la revolución no hubiese arraigado en Occidente como lo había hecho en los países del Este: la clase trabajadora había interiorizado hasta tal punto los valores burgueses, que había llegado a considerar que beneficiaban sus propios intereses (Scott, 1990: 71-72). La clase dirigente había logrado la ‘complicidad’ o aquiescencia de los sujetos dominados mediante una serie de ‘aparatos ideológicos’ que abarcaban e influían en todas las instituciones, familia, escuela, iglesia, medios de comunicación, artes...

Esta capacidad insidiosa del poder para imbuir en las personas determinadas ideas, preferencias o deseos constituiría el ejercicio último de control. Los individuos no solo estarían actuando de acuerdo a los deseos de agentes ajenos a ellos mismos, sino que además lo harían de forma inadvertida y en el convencimiento de que siguen sus propios impulsos. Ya a mediados del siglo XIX, el pensador inglés John Stuart Mill daba cuenta, en su libro *The Subjection of Women* (1989 [1869]), de las formas en que la personalidad y el carácter de las mujeres es condicionado desde la infancia para que asuman como natural un papel subordinado con respecto al hombre. También Pierre Bourdieu, en *Masculine Domination*, destaca el efecto que una ‘socialización adecuada’ tiene en la percepción de las mujeres de sí mismas y en el código de valores que llegan a internalizar.

The dominated apply categories constructed from the point of view of the dominant to the relations of domination, thus making them appear as natural. This can lead to a kind of systematic self-depreciation, even self-denigration, visible in particular. . . in the representation that Kabyle women have of their genitals as something deficient, ugly, even repulsive (or, in modern societies, in the vision that many women have of their bodies as not conforming to the aesthetic canon imposed by

fashion), and, more generally, in their adherence to a demeaning image of woman. (Bourdieu 2001[1998]: 35).

Wolfe dedica en sus novelas buena parte de sus dardos satíricos a burlarse de la forma en que las mujeres de las clases altas, durante los años ochenta y noventa, han sucumbido a una sumisión interiorizada que las impulsa a buscar cánones de belleza arbitrarios y que las lleva a mantener una delgadez extrema y antinatural. En sus descripciones de las esposas de los altos ejecutivos que asisten a las fiestas, cenas o celebraciones donde se da cita la alta sociedad, es posible observar el efecto que estos cánones han tenido sobre su apariencia física. Sin embargo, para estas mujeres, no existe otra alternativa que la de aceptar la imposición del entorno social, si desean ser admitidas en este. Renuncian voluntariamente a todo ejercicio de poder personal que implique la más mínima rebelión contra unas normas que ni comparten, ni les proporcionan otro beneficio que no sea el de su reconocimiento como miembros del “grupo”. Su exclusión sería el mayor castigo al que podrían verse sometidas, tal y como le sucede a Martha Croker, la ex esposa del protagonista de *A Man in Full*, y harán lo que sea preciso para volver a formar parte de este. Esta internalización de las normas de conducta que el poderoso imbuye en el carácter de los sometidos constituye una forma sumamente eficaz de desempoderar a un colectivo concreto.

Otro de los más palpables ejemplos de aplicación práctica de manipulación del comportamiento lo se halla en la asociación entre la psicología social y las técnicas de ventas comerciales. Los publicistas hace ya tiempo que descubrieron la rentabilidad de aplicar las teorías conductistas para inducir a los potenciales clientes a consumir determinados productos. Tal y como Spinoza aseguraba, el poder actúa de forma más efectiva cuando impide a los sometidos razonar correctamente.

La idea de que el poder actúa en la sociedad a gran escala mediante vehículos no coercitivos para obtener el dominio a la vez que el consentimiento de los dominados prendió en buena parte de los intelectuales de izquierda y pensadores a lo largo de la segunda mitad del siglo xx. Michel Foucault, con sus trabajos *Discipline and Punish: The Birth of Prison* (1975) y *The History of Sexuality* (1976), ha influido durante las últimas décadas en gran manera en los estudios sobre el poder, el dominio y la sumisión en la sociedad moderna y ha generado el debate y la reflexión sobre estas cuestiones en disciplinas muy diversas.

Para Foucault el poder, que él vincula estrechamente con el conocimiento, “no se posee, sino que se ejerce”, no pertenece a una clase social determinada, ni a individuos concretos, sino que más bien actúa en la sociedad a través de un conjunto de formas de dominación y sumisión que regulan la actividad social, estableciendo una distribución asimétrica de fuerzas. El poder permea las relaciones humanas y penetra en la misma esencia del individuo, convirtiéndolo en su ‘vehículo’, forjando su carácter y ‘normalizándolo’. El poder es así, para Foucault, ‘productivo’ antes que ‘represivo’.

In thinking of the mechanisms of power, I am thinking rather of its capillary forms of existence, the point where power reaches into the very grain of individuals, touches their bodies, and inserts itself into their very actions and attitudes, their discourses, learning processes, and everyday lives’ (Foucault 1980a: 39).

Para Foucault, además, el poder debe mantenerse oculto, ya que su eficacia es proporcional a su capacidad para permanecer en la sombra (Foucault 1980a: 86). Esta capacidad para pasar desapercibido y hacer indetectables sus efectos, sumada a su presencia ubicua en la sociedad, anula toda posibilidad de resistencia por parte del individuo.

The relations of power are fixed in such a way that they are perpetually asymmetrical and the margin of liberty is extremely limited. (Foucault 1987: 12, 18).

Como es de suponer, esta visión tan extrema del efecto que el poder tiene en la sociedad ha sido muy contestada, pero no se aleja demasiado de las ideas deterministas con las que Tom Wolfe juega en sus obras de ficción. Charles Tilly, en cambio, considera que la premisa de una masa social subordinada y complaciente o ignorante de su situación es errónea de partida. Los subordinados, asegura Tilly, están de hecho en permanente rebeldía, si bien lo hacen en formas encubiertas. Por otro lado, los sometidos obtienen, por lo general, algo en contrapartida por su aquiescencia, algo que valoran lo suficiente como para aceptar el intercambio (Tilly 1991: 594). Tal vez el mejor ejemplo de esta actitud ‘negociadora’ lo se encuentre en la relación de sumisión entre los deportistas y su entrenador que es mencionado más arriba. El jugador Jojo Johansen (*I Am Charlotte Simmons*) y sus compañeros soportan los malos tratos verbales y las humillaciones porque desean, por encima de todo, permanecer en el equipo de baloncesto universitario y acceder a los beneficios futuros que ello les puede reportar. En el caso de las nadadoras citado también antes, es significativo que las deportistas llevasen a cabo la denuncia ante los medios de comunicación cuando ya estaban fuera del equipo olímpico. A poco que el lector se esfuerce, encontrará ejemplos muy similares a su alrededor, en la vida cotidiana, donde las personas, en general, asumen y aceptan, en determinadas circunstancias, unos ciertos abusos de poder a cambio de obtener – o de no perder – privilegios o beneficios presentes o futuros. Adam Przeworsky, por su parte se muestra desconfiado al respecto de un sistema ideológico que mantenga a la mayoría de la población en permanente engaño al respecto de cuáles son sus verdaderos intereses

A few individuals can be mistaken, but delusions cannot be perpetuated on a mass scale. (Przeworsky 1985:136).

Tal y como afirmaba Tilly, el *statu-quo* social conlleva un intercambio entre las diferentes clases sociales y dentro de esta permanente negociación “no es posible violar los intereses de ninguna de ellas más allá de ciertos límites”⁸ (Przeworsky, 1985: 136). Análisis más recientes de la obra de Foucault, en especial de la de sus últimos años, destacan indicios que parecen sugerir que el pensador francés no descartaba por completo la posibilidad de resistencia dentro de su teoría social, en concreto a partir del párrafo:

Where there is power, there is resistance, and yet, or rather consequently, this resistance is never in a position of exteriority in relation to power (Foucault 1980a: 95)

Se trata de una idea que no llegó a desarrollar, pero que deja la puerta abierta a interpretaciones alternativas en el sentido de que una cierta resistencia no solo es posible, sino inevitable (Lukes, 2005: 95; Allen 1999: 54; Hartmann, 2003). El poder, allí donde existe, genera resistencia (Barbalet, 1985: 531-548).

Este debate entre quienes sugerían la sumisión del ser humano a unas fuerzas condicionantes y quienes defendían la capacidad del individuo de resistir a estas, insinuado ya en la filosofía de Espinoza, cobró una fuerza inusitada durante el siglo XIX a partir de los estudios sobre la herencia genética iniciados por el zoólogo Jean Baptiste de Lamarck y continuados por Charles Darwin (Frye, 2011: 160). Lamarck había propuesto una rudimentaria teoría de la evolución a partir de la herencia de los rasgos físicos, que fue desarrollada por Darwin en 1859, en su célebre *On the Origin of the Species*. Pero fue el contemporáneo de Darwin, Herbert Spencer quien, tomando como punto de partida las ideas lamarckianas, elaboró toda una filosofía social que privilegiaba la “supervivencia del más apto”, del

⁸ Esta idea resulta de gran interés en un momento, como el actual, en el que las élites políticas se ven en la necesidad de imponer medidas que una parte de la ciudadanía considera como contrarias a sus intereses.

individuo que mejor se adaptase al medio ambiente y fue el auténtico inspirador de lo que vendría a denominarse “darwinismo social”. De acuerdo a Spencer, la vida no es sino un conflicto entre fuerzas opuestas, en un entorno regido por leyes mecanicistas que despojan de poder al individuo y lo someten por completo a la influencia del entorno (Lehan, 2011: 40). Durante algún tiempo esta visión determinista de la vida, la sociedad y del mismo universo sustentó los planteamientos literarios del género naturalista, impulsado desde Francia por Emile Zola y sostenido en Norteamérica por escritores como Theodore Dreiser, Frank Norris, Stephen Crane o Jack London. El ser humano no es, de acuerdo a estos autores, sino una pieza más de un mecanismo cósmico, conducido por los impulsos de su naturaleza animal y atrapado en una corriente de fuerzas sociales de las que, la mayor parte de las veces, ni siquiera es consciente. Los resultados más recientes en los campos de la herencia genética, la neurociencia y las ciencias sociales parecen apuntar en la misma dirección y contribuyen a formar una imagen del individuo como un ente que carece del poder necesario para tomar las riendas de su destino. Las consecuencias más inmediatas que se derivan de este panorama, en el que el libre albedrío se ha convertido en una quimera, se traducen en la desaparición de la responsabilidad por las propias acciones y, por tanto, la inexistencia del mérito o la culpa.

En las obras de ficción de Tom Wolfe es posible encontrar este mismo determinismo en su construcción de unas relaciones de poder asimétricas entre los individuos y su entorno. Los protagonistas, actores desempoderados por excelencia, se ven abocados a un desarrollo fatalista de los acontecimientos, empujados por fuerzas naturales, sociales y económicas más allá de su control. Sin embargo, en su caso, en lugar de conducirlos hasta el final dramático que parece sugerir este planteamiento, Wolfe los somete indefectiblemente a un proceso de empoderamiento que desmiente la inicial

visión oscura y desesperanzada de la sociedad norteamericana de finales del siglo XX.

Como es fácil suponer y en un aspecto más general, la literatura recoge de forma más o menos explícita las relaciones de poder de la sociedad que refleja. Pero estas relaciones condicionan no solo la estructura argumental de la pieza narrativa, sino la misma relación entre el escritor y su obra y entre el escritor y el lector. El autor elige, generalmente, dotar a sus personajes de autonomía volitiva, precisamente para hacerlos acreedores de mérito y de culpa. Precisa hacerlos dueños de su destino, o al menos que ellos piensen que lo son, ya que de lo contrario dejarían de luchar por conseguir aquello en lo que creen. Para un constructor de mundos ficticios, la visión del naturalismo determinista equivale a restringir las posibilidades narrativas hasta extremos insoportables, al someter los acontecimientos a un desarrollo que está previsto de antemano. Por ello necesita crear escenarios en los que los personajes sean capaces de decidir libremente y respondan de sus decisiones. Y es que, al fin y al cabo, lo que cuenta no es tanto si los personajes están dirigidos por fuerzas ajenas a su propia voluntad, sino si ellos creen o no que son dueños de su propio destino. En otras palabras; lo que condiciona la actitud de los personajes de ficción no es cómo funciona el mundo, sino cómo piensan ellos que funciona.

El escritor, por otro lado, se relaciona con su propia obra midiendo la cuota de poder que se concede a sí mismo, el grado de autonomía creativa que se va a otorgar, hasta qué punto va a dejar que la necesidad de reflejar la realidad condicione el proceso de escritura. En el caso de Tom Wolfe, se verá cómo, a lo largo de su carrera profesional, sigue un proceso de empoderamiento personal como escritor creador. De sus comienzos como reportero, obligado a dar cuenta de los hechos de forma exacta y fidedigna, evoluciona hacia el *New Journalism* y la narrativa de no-ficción, modalidades en la que los hechos reales son narrados desde un punto de vista subjetivo y empleando técnicas novelísticas. De ahí salta a la ficción pura donde la

libertad creativa es, al menos en teoría, absoluta. Curiosamente, es en esta última etapa cuando sus personajes parecen gozar de una menor cuota de poder y se ven sometidos a condicionantes sociales y biológicos aparentemente insuperables y es también en esta etapa de mayor libertad creativa cuando precisa de períodos de tiempo más extensos para escribir sus obras.

Por último, la relación de poder entre escritor y lector se haya presente en el grado de información que el primero proporciona al segundo. Wolfe expone los elementos esenciales de la trama, pero oculta hasta el último momento aquellas claves que van a resolverla. Acude, como poderoso manipulador de un mundo de ficción que le pertenece, al *deus ex machina* sugiriendo que la esencia de la historia no se halla en los acontecimientos narrados, sino que estos han sido, tal vez, un vehículo para trasladar unas ideas personales muy concretas.

Hasta aquí se han visto algunas de las normas que regulan la dinámica del poder. La literatura, en su esfuerzo por imitar las relaciones humanas de la forma más veraz posible, refleja y reproduce estas dinámicas, matizadas sin embargo por exigencias narrativas. Estas exigencias, a su vez, se traducen en una serie de normas, leyes o reglas particulares, cuya violación ocasiona contradicciones e inconsistencias que dañan la construcción de los personajes y la verosimilitud de la historia.

Así, por ejemplo, la necesidad de establecer una tensión antagónica entre fuerzas opuestas, que dé origen al conflicto, precisa que los poderes enfrentados, aparezcan equilibrados. De no ser así, el conflicto debería resolverse necesariamente a favor de quien más poder detenta, lo que convertiría en predecible el resultado y por tanto carente de interés.

En el enfrentamiento entre un amo y un esclavo, entre un señor y su siervo, entre un rey y un súbdito, los primeros deben, de acuerdo a las reglas del juego del poder, prevalecer sobre los segundos. Para resolver esta cuestión, el autor necesita empoderar al oponente más débil y para hacerlo, en ocasiones recurre a elementos mágicos, como sucede en la narración fantástica. Frodo nunca habría sido capaz de oponerse al Señor de Mordor, de no estar en posesión del Anillo. El acceso a información privilegiada, el desarrollo de habilidades excepcionales o la formación de un grupo de actores igualmente desempoderados, que conjuran sus escasas fuerzas para enfrentarse al poderoso, son medios igualmente válidos y habituales.

Esta necesidad de equilibrio entre los poderes en conflicto funciona en ambos sentidos, ya que de ser el protagonista – el héroe – quien dispone de una cuota de poder desproporcionadamente mayor, el resultado sería igualmente predecible. Si es el protagonista quien goza de habilidades o destrezas que le otorgan un poder sobresaliente, entonces su oponente – el villano – debe estar a la altura. Sherlock Holmes precisa de un Profesor Moriarty que le ofrezca una réplica adecuada, pues de lo contrario la historia, de nuevo, termina perdiendo interés. En ocasiones, el autor opta por desempoderar al héroe, atribuyéndole una debilidad fatal; un talón vulnerable en el caso de Aquiles o la *kriptonita* en el caso de Superman⁹.

Toda inconsistencia en el juego de poder debe, por tanto, ser explicada adecuadamente por el narrador, para favorecer la verosimilitud de la historia. Actualmente, sin embargo, la literatura popular y el cine de aventuras han adormecido la incredulidad del público mediante el procedimiento de mostrar, una y otra vez, a los protagonistas – héroes o heroínas – cayendo desde grandes alturas sin resultar apenas dañados, saliendo victoriosos de peleas contra varios adversarios al mismo tiempo, o corriendo y realizando

⁹ No es inusual que este proceso de desempoderamiento o la presentación de un supervillano que dé una réplica adecuada tenga lugar algún tiempo después de haber creado al héroe protagonista. Así sucede con el Profesor Moriarty, que no aparece hasta casi diez años después de la primera aventura de Sherlock Holmes o la *kriptonita verde*, incluida por primera vez en 1943, once años más tarde de la presentación de Superman (Otto, 1988).

toda clase de piruetas, apenas unos minutos después de despertarse de una prolongada estancia en coma. Escenas similares se han convertido en habituales, hasta el punto de que muchos lectores/espectadores las consideran posibles o, al menos, razonables.

Así pues, el narrador acude en ocasiones a elementos ajenos a las leyes naturales para hacerlo. El *deus ex maquina* permite resolver situaciones sin salida y sacar a personajes de atolladeros de los que no hubiesen podido salir por sus propios medios. En el análisis de las novelas de Wolfe, se verá cómo el autor recurre con frecuencia al Azar para solucionar bloqueos argumentales y concluir la trama de sus historias. Esta especie de comodín narrativo, así como ciertas otras inconsistencias, sugieren que tal vez el objeto de sus novelas sea el de transmitir ideas, mensajes de calado más profundo, antes que contar una historia, por apasionante que esta resulte.

Wolfe centra su mirada narrativa en los esfuerzos de los individuos para escapar a la influencia de las fuerzas sociales y biológicas que condicionan su existencia. Se trata de fuerzas impersonales que operan bien a través de los individuos, como aseguraba Foucault, bien surgiendo de su interior, a partir de su propia naturaleza. Estas fuerzas se revelan tan poderosas que amenazan con imponer un determinismo absoluto y en la tensión entre dominio y resistencia, en la lucha de los individuos por ejercer el control sobre sus propias vidas, se encuentra la esencia de la obra de Tom Wolfe, como se verá.

4. Tom Wolfe antes de la ficción. Obra previa

Thomas Kennerly Wolfe Jr, Tom Wolfe, comenzó su carrera literaria como reportero periodístico. A pesar de unos comienzos convencionales, pronto destacó de entre sus compañeros de profesión por su prosa innovadora, lo que le proporcionó la popularidad y los recursos económicos suficientes como para abordar proyectos de mayor envergadura. Tras los reportajes sobre las subculturas que en los años sesenta y setenta emergieron por toda Norteamérica, vinieron los ensayos sobre arte, cultura y sociedad y, al mismo tiempo, dos piezas de no-ficción con las que se ganó el aprecio de la crítica y el calificativo de *enfant terrible* de las letras de su país. Para cuando decidió dar el salto a la literatura de ficción, por tanto, su prestigio ya estaba bien asentado.

Aun cuando el objeto del presente trabajo es el análisis de sus novelas, ha parecido importante, imprescindible casi, hacer un examen de su obra previa y esto por varios motivos. Para empezar, en toda su producción – periodismo, no-ficción y novela – es posible encontrar un elevado grado de autorreferencia, que vincula unas piezas con otras en cuestiones de estilo, técnicas de escritura y temas tratados, lo que le otorga coherencia y la convierte en un todo interrelacionado. Resulta, además, interesante delimitar el marco ideológico dentro del cual se encuadran sus trabajos de ficción. Esta coherencia mencionada llega en ocasiones a convertirse en reiteración y convierte a sus novelas en vehículos para transmitir ciertas ideas que aparecen como ejes alrededor de los que gira el conjunto de su obra.

Por otro lado, y dado que se abordará el estudio de su producción novelística bajo la perspectiva de las dinámicas de poder que esta refleja, es

igualmente importante constatar que dichas dinámicas se encuentran también presentes en todo lo escrito anteriormente. De una u otra forma y sea cual sea el tema tratado, el juego de poder que animará su trabajo de ficción aparece ya en sus ensayos sobre el mercado artístico, la arquitectura imperante en la segunda mitad del siglo XX o las reuniones sociales de la élite neoyorquina liberal.

El estudio seguirá un recorrido cronológico, que permitirá apreciar igualmente, las influencias que Wolfe ha recibido y que han ido conformando al escritor en que finalmente se ha convertido. Como resultado se obtendrá una visión panorámica de toda su carrera en la que se apreciarán con claridad todos los factores que han acabado produciendo la textura narrativa de sus novelas.

4.1. Infancia, estudios y primeros trabajos periodísticos

Thomas Kennerly Wolfe Jr nace en Richmond, Virginia en 1931, en medio de una familia de clase media alta, acomodada, culta y de firmes valores familiares, lo que, según él mismo declara, le proporcionará una infancia feliz (Wolfe 1990: 6; Wolfe en Thompson, 1987). Su padre, Thomas Kennerly Wolfe Sr, es doctor en agronomía por la Universidad de Cornell e imparte clases en el Virginia Polytechnic Institution. Wolfe Sr es un hombre activo, dentro del campo de su especialidad profesional, y compagina su labor docente con la dirección de una próspera cooperativa agrícola, a la vez que colabora regularmente con la publicación *The Southern Planter* y escribe sin cesar libros técnicos. Wolfe asegura que en cierta ocasión llegó a encontrar en el índice de entradas de una biblioteca local más libros escritos por su padre que por él mismo (McKeen, 1995). Esta faceta paterna parece haber servido de estímulo vocacional en el joven Wolfe y uno de los recuerdos que conserva de su niñez es el de su padre inclinado sobre la máquina de escribir a altas horas de la noche (Plimpton, 1991; Thompson, 1987; Angelo, 1989).

Sea como fuere, su vocación literaria se pone de manifiesto a edad temprana, pues a los nueve años escribe las biografías de Napoleón Bonaparte y Amadeus Mozart (Thompson, 1987; Fishwick, 1991) y si estos primeros tanteos literarios resultan de interés, es sobre todo por las figuras elegidas como objeto de estudio: un prodigio militar y un genio musical. Coincidencia o no, el hecho es que el carácter excepcional de estos dos

personajes históricos se ajusta a la de aquellos otros que centrarán su atención años más tarde, durante su etapa periodística.

Su infancia y adolescencia transcurre dentro de la más absoluta normalidad, para desconcierto de quienes gustan de vincular los conflictos en esta etapa vital de los escritores con rasgos concretos de su obra literaria posterior. Educado en la fe presbiteriana, acude sin embargo a una escuela episcopaliana, St. Christopher, donde si por algo llama la atención es por su perfil de estudiante modelo, alejado de la imagen del joven rebelde que más tarde idealizará la cultura juvenil (Dean, 1970: 250). Toma parte en numerosas actividades escolares: preside el consejo de estudiantes y colabora en el periódico escolar. Pero también resulta ser un activo y, hasta cierto punto, destacado deportista, desmontando otro tópico más, el del joven intelectual que se vuelca en la literatura como resultado de su fracaso en las actividades atléticas de sus compañeros de estudios.

Y si de su padre recibe la influencia que le acercará a la literatura, de su madre, Helen Hughes Wolfe, le llegará el interés por las artes en general, especialmente por el dibujo cuyas primeras lecciones recibe de ella. Durante algún tiempo, las tres aficiones, escritura, deporte y dibujo, se desarrollan de forma paralela y, si bien la escritura irá imponiéndose paulatinamente a las otras dos, su amor por el deporte y por el dibujo persistirán a lo largo del tiempo.

Muchos años más tarde, al ser preguntado si se considera especialmente dotado para alguna actividad en especial, Wolfe responderá que para ‘el dibujo’ (Plimpton, 1991; Dundy, 1966: 14). El afán por provocar en el lector, mediante el lenguaje impreso, una reacción mental que se asemeje a la obtenida al contemplar un dibujo o una fotografía podría explicar, en parte, el extravagante uso de la grafía y los signos ortográficos que introducirá en sus

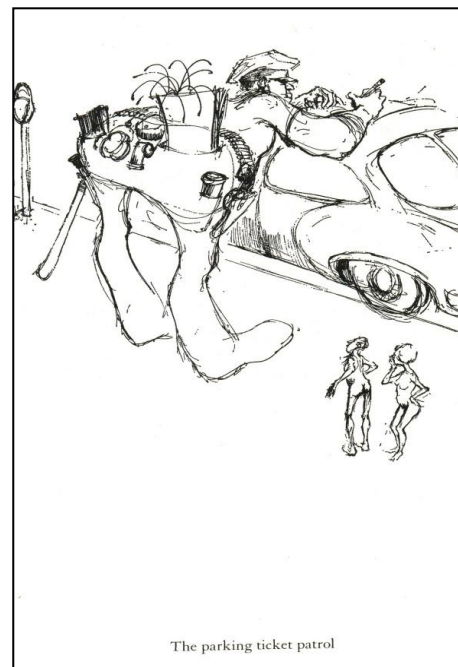
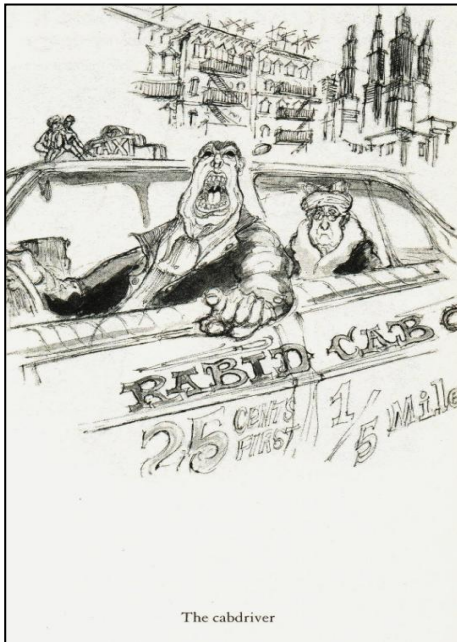
primeros textos¹⁰. Parece evidente que los dibujos de Tom Wolfe que acompañan a sus primeros reportajes periodísticos entran en la categoría de caricaturas y resultan sin duda reveladores del proceso de reproducción de la realidad que el dibujante/escritor pone en práctica. La caricatura – del italiano *caricare*, o “retrato cargado” – se apoya en una deformación de los rasgos característicos del sujeto retratado. Thomas Wright, en su *A History of Caricature and Grotesque* (2006 [1875]:2), vincula esta forma artística con el deseo de burlarse o ridiculizar a enemigos y oponentes. Sus debilidades y defectos, asegura Wright, son expuestos de forma exagerada hasta el punto de mover a risa a quien contempla el retrato. Susan Brennan (1985:170-178), en un estudio sobre los aspectos formales de la caricatura, asegura que son sobre todo aquellos rasgos que diferencian a una persona de otra los que exagera el artista.

Wolfe, sin embargo, va un poco más allá y plasma en sus imágenes no solamente aspectos físicos sobresalientes, como la delgadez extrema de las mujeres de la alta sociedad, el cinto repleto de artilugios del policía, o el aspecto desgarrado del portero del night-club, sino que alcanza a la crítica social, exponiendo actitudes agresivas – el taxista – o prepotentes, como la del *maître* de restaurante. Con frecuencia plantea escenas que sugieren relaciones de poder desequilibradas, en las que una figura investida de una cierta autoridad, formal o relativa – un portero, un *maître*, un policía de tráfico o un taxista – interactúan con personajes cuyo desempoderamiento viene indicado por su diminuto tamaño y su desnudez.

Esta misma exageración de los rasgos característicos aparece en las descripciones literarias de sus personajes, hasta el punto de que podría afirmarse que Wolfe aborda ambas disciplinas – el dibujo y la literatura – con

¹⁰ Wolfe declararía más tarde, sin embargo, que dibujar las ilustraciones de sus textos le resultaba problemática ya que, según él, intervienen diferentes áreas cerebrales en cada una de estas tareas. Con frecuencia hacía primero el dibujo y luego escribía el texto: “I find the drawings are more successful if they happen that way. If the illustration follows something I’ve written, I find it more difficult to give the drawing a compelling design of its own. The words I’ve already written are influencing the drawings in a bad way. I can’t explain that, but I find that if the drawings comes to me first and then the words, it’s better.” (Wolfe en McLeod, 1983: 537).

la misma disposición crítica hacia el sujeto retratado, como se verá más adelante.



Ilustraciones por Tom Wolfe, pertenecientes a “A Metropolitan Sketchbook”, incluido en *The Kandy-Kolored Tangerine Flake* (2009 [1965]), en las que se puede apreciar la influencia del artista alemán Heinrich Kley (1863-1945).

Tras graduarse en St. Christopher, en 1947 y rechazar una oferta para ingresar en Princeton, opta por matricularse en la veterana Universidad Washington and Lee, en Lexington, Virginia, centro de arraigado prestigio dentro de la tradición cultural sureña (Ragen, 2002). Fundada doscientos años antes, se trata de un centro de enseñanza apropiado para quien, más tarde, adoptará el papel de caballero sudista tanto en vestimenta, como en modales y actitud. Washington and Lee, sin embargo, posee otros atractivos, además de los vinculados a su tradición histórica: su escuela de periodismo es de las primeras en abordar esta profesión con la seriedad que algún tiempo después sería común al resto de los centros de enseñanza. La tradición de formar escritores profesionales estaba ya sólidamente arraigada cuando Wolfe ingresa en sus aulas.

En Washington and Lee, Wolfe cursa estudios de Lengua Inglesa, toma parte en seminarios de escritura y tendrá la oportunidad de asistir a las clases de profesores que, como Marshall Fishwick, vinculan periodismo y literatura. Fishwick es un académico formado en Yale, en la especialidad de Estudios Americanos y se convertirá en los años siguientes en el pionero de los estudios académicos sobre la cultura popular. Fishwick será igualmente una de las primeras y más destacadas influencias en el Wolfe escritor de años posteriores (Thompson, 1987).

Su actividad literaria se extiende, además, fuera de las aulas y en el año 1950 colabora en la fundación de la revista *Shenandoah*, (*Shenandoah*, web; Ragen, 2002: 6) que con los años evolucionará hasta convertirse en una prestigiosa publicación, por cuyas páginas llegarán a pasar nombres como E. E. Cummings, W. H. Auden o William Faulkner.

Al mismo tiempo, Wolfe sigue involucrado en la actividad deportiva, tanto como atleta, como en el aspecto periodístico. A la vez que se ocupa de la sección de deportes del periódico universitario, juega al béisbol y llega a

participar en las ligas semiprofesionales. Por algún tiempo, parece que el deporte y las letras compiten por arrastrar, cada una a su terreno, al joven Wolfe y en cierto momento se diría que el deporte está a punto de ganar la partida. En 1952, tras licenciarse en sus estudios universitarios *cum laude*, toma parte en varias jornadas durante las que el club de béisbol New York Giants selecciona a jóvenes deportistas con intención de ficharlos profesionalmente (Gorner, 1990: 99). Por desgracia, o por suerte, el joven Wolfe es rechazado por el equipo de beisbol y así las letras serán la opción hacia la que dirigirá en adelante su carrera profesional.

Su estrecha relación durante esos años con el mundo deportivo y su propia experiencia como deportista, sin embargo, dejará una huella persistente que se pondrá de manifiesto en su aprecio hacia los valores humanos habitualmente asociados con esta actividad y en especial hacia el esfuerzo como camino para lograr el éxito. En esa misma época, Wolfe se lamentará, en su tesis “A Zoo Full of Zebras: Anti Intellectualism in the United States”, de que las “masas” norteamericanas se hayan vuelto conformistas en su dorada mediocridad, de que hayan perdido “el amor por la excelencia” (Fishwick, 1991: 1)

En cualquier caso, y una vez cerradas las puertas del béisbol profesional Wolfe se vuelca de nuevo en los estudios y decide cursar el doctorado en Estudios Americanos de la Universidad de Yale, siguiendo la orientación de su profesor Marshall Fishwick. Son los años cincuenta, el *New Criticism* se encuentra en su mejor momento y en Yale, Wolfe tendrá ocasión de entrar en contacto con algunos de los más destacados representantes de esta escuela crítica, como Cleanth Brooks.

El *New Criticism* propone que el texto literario debe ser estudiado mediante las técnicas del ‘close reading’ y considerado como una unidad de significado autorreferente y completa en sí misma (Guerin et al., 2005: 100).

Sin embargo, la visión que Wolfe desarrolla durante esos años se inclina en el sentido opuesto, es decir, hacia la consideración de que la obra literaria debe estar en estrecho contacto con la realidad que la rodea. Los Estudios Americanos mezclan disciplinas muy diversas, como historia, arte y ciencias sociales y propugnan la apertura de miras a la hora de considerar el valor de una obra de arte, cualquiera que sea su procedencia.

The similarities between the approach of anthropology and American Studies are clear: both strive to give perspective not only in time but in range of human behavior. Both widen the daily stage on which people play many roles, drawing from the buried past and the vital present. Both attempt to take off our cultural blinders—to permit us to peer over the rim of our own little world, and to see through the illusions which we so prize and protect. (Fishwick, 1991: 3)

Wolfe entrará también en contacto con los estudios de los sociólogos Thorstein Veblen y Max Weber. El primero de ellos con sus teorías sobre el consumo de bienes materiales como seña de identidad de las clases altas y el segundo con su descripción de la importancia de la religión, el estatus y el poder en las relaciones sociales, dejarán una huella persistente en el joven estudiante. Los futuros trabajos periodísticos y literarios de Wolfe pondrán de manifiesto una visión de la sociedad norteamericana fuertemente influenciada por el pensamiento, tanto de Marshall Fishwick como de estos dos sociólogos, en especial por el de Veblen, quien, como él mismo, se había doctorado en Yale casi cien años atrás.

Este no es un período de su vida que Wolfe recuerde con especial agrado y durante algún tiempo la motivación va y viene, abandonando temporalmente los estudios y retomándolos más tarde. Comienza a trabajar como reportero para el diario *Springfield Union* y en el año 1957 finaliza su trabajo “The League of American Writers: Communist Activity Among American Writers”, 1929-1942, disertación con la que obtiene finalmente su doctorado. Se trata de un documentado estudio a medio camino entre la

historia y la literatura que, como el propio título indica, se centra en la influencia ejercida por el partido comunista entre los escritores norteamericanos, a quienes presenta como un grupo fácil de manipular (Ragen, 2002, Fishwick, 1991: 3). En su estudio Wolfe habla de las *cause parties*, a las que acudían los escritores, en buena medida para encajar en la imagen del activista de izquierdas que por aquel entonces se asociaba con frecuencia a todo joven intelectual (Ragen, 2002:9).

Wolfe no se sentía especialmente atraído por la vida académica y así, una vez completados sus estudios, rechaza una oferta para dar clase en una universidad del Medio Oeste y continúa con su trabajo como reportero (Dundy, 1966: 16).

Uno de los motivos del disgusto con el que Wolfe recuerda esos años es la frustración producida por sus fracasados intentos de destacar entre sus compañeros de estudios. En un ambiente en el que las poses excéntricas abundan, a Wolfe le resulta imposible obtener la notoriedad que desea (McKeen, 1995:6). Este dato es revelador de lo temprano de su inclinación a sobresalir de entre sus iguales.

En 1959 entra a formar parte de la sección de noticias internacionales del *Washington Post* y gracias a un reportaje sobre Cuba obtiene el premio Newspaper Guild. Durante sus años en el Post y para sorpresa de los redactores jefes, Wolfe muestra muy poco interés por la política o la crónica negra, temas que centran la atención de la mayoría de sus compañeros de redacción, decantándose en cambio hacia aspectos y noticias relacionados con la vida social y cultural de la ciudad.

En 1962 Wolfe entra a trabajar en la sección 'City Life' del *New York Herald Tribune*, un periódico que en esos momentos lucha por sobrevivir a la dura competencia de la recién aparecida televisión estimulando una cierta creatividad entre sus redactores. El *Herald* pasa por ser el periódico más

experimental y literario de la ciudad de Nueva York y Wolfe recuerda esta etapa como una auténtica ‘época dorada’ (Ragen, 2002).

En el *Herald*, Wolfe escribe principalmente para el suplemento dominical, cuyos artículos apenas son considerados como periodísticos y, en consecuencia, se ven sometidos a menores restricciones estilísticas, lo que le permite una libertad formal de la que no disponen los reporteros de noticias ‘serias’. Al año siguiente y a causa de una huelga de cuatro meses que afecta a toda la prensa diaria de la ciudad de Nueva York, Wolfe ofrece sus servicios profesionales a la revista *Esquire*. Aquí encontrará una libertad creativa que le permitirá poner en práctica unas técnicas de escritura extravagantes, mediante las que obtendrá tantos detractores como admiradores, pero que, en cualquier caso, le permitirán establecer lo que muy pronto será considerado como el “estilo Tom Wolfe”.

Las posibilidades que el *Herald* ofrecía a Wolfe desde el punto de vista expresivo eran más amplias que las del *Union* o el *Post*, pero a pesar de todo resultaban insuficientes para las inquietudes literarias del joven periodista. En este sentido, la oportunidad de trabajar para el magacín *Esquire* supuso un cambio radical.

Esquire era, ya en 1963, una veterana publicación mensual que cubría un amplio abanico de temas, todos ellos contemplados desde un punto de vista informal. Pero los años sesenta son época de cambios y cuando Byron Dobell se hace cargo de la redacción intenta diversificar todavía más el contenido. Dobell se esfuerza por mantenerse a la altura de los tiempos y abre las puertas de la revista a escritores que están rompiendo los moldes del periodismo tradicional. Así, cuando Tom Wolfe le propone un reportaje sobre un grupo de jóvenes californianos que dedican todo su esfuerzo y dinero a transformar sus coches en extraños y llamativos artilugios rodantes, acepta sin demasiados problemas.

Las complicaciones, en cambio, aparecen cuando, tras varias semanas recogiendo datos sobre el terreno, Wolfe sufre un severo caso del ‘bloqueo del escritor’, algo con lo que llegará a estar bastante familiarizado a lo largo de su carrera.

I was totally blocked. I now know what writer's block is. It's the fear you cannot do what you've announced to someone else you can do, or else the fear that it isn't worth doing. That's a rarer form. In this case I suddenly realized I'd never written a magazine article before and I just felt I couldn't do it. (Plimpton, 1991).

Sin embargo, y tras una sesión maratoniana de escritura la noche previa a la fecha de entrega, Wolfe logra completar a tiempo el reportaje. El resultado es un éxito inmediato. Está escrito en un estilo innovador para la época, que busca sobre todo atraer la atención del lector explotando todos los recursos gráficos y estilísticos que permite el texto impreso. El mismo título es ya un buen ejemplo de ello: "There Goes (Varoom! Varoom!) That Kandy-Kolored (Thphhhhhh!) Tangerine-Flake Streamline Baby (Rahghhh!) Around the Bend (Brummmmmmmmmmmmmmmmmmmmm)..."

El artículo descubre a los lectores una subcultura popular formada por jóvenes que disponen del dinero suficiente como para modificar sus coches hasta convertirlos en algo muy distinto a lo que eran originalmente. El resultado son unas máquinas cuya finalidad ha dejado de ser el transporte, se han convertido en objetos hermosos – a su manera – diseñados exclusivamente para ser observados y admirados. Se han convertido en arte. Y Wolfe eleva este arte popular a la altura del *high art*, al comparar a Ed Roth y George Barris, los artífices de estos llamativos artilugios rodantes, con Mondrian, Picasso o Salvador Dalí y describe el estilo de vida de estos adolescentes como una combinación de dinero más una esclavizada devoción a la forma.

I was glad I had seen the cars in his natural setting, which was, after all, a kind of Plato's Republic for teenagers. Because if you watched at this fair very long, you keep noticing the same thing. These kids are absolutely maniacal about form. They are practically religious about it. For example, the dancers: none of them ever smiled. They stared at each other's legs and feet, concentrating. The dances had no grace about them at all, they were more in the nature of a hoedown, but everybody was concentrating to do them exactly right. (2009 [1965]: 77)

Los excesos estilísticos desplegados por Wolfe en este reportaje no solo tienen por objeto captar el interés del lector, sino que buscan al mismo tiempo trascender la limitación del lenguaje para comunicar nuevas experiencias. El artículo está escrito, además, en un tono coloquial, en primera persona y haciendo uso del presente la mayor parte del tiempo. Con frecuencia inicia sus párrafos con un "Bueno..." o un "Como iba diciendo..." Todo ello convierte el texto en el equivalente escrito de un relato oral y el resultado es una narración cercana, en la que el lector acompaña, casi físicamente, al escritor en sus visitas a los talleres-estudio y a las convenciones de automóviles.

Este reportaje supuso para Wolfe el primer escalón en su ascenso a la popularidad y serviría para dar título, un par de años más tarde, a una recopilación de los ensayos, artículos y reportajes que habían ido apareciendo en diferentes publicaciones: *The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby* (1965). La recepción tanto por parte del público como de la crítica fue, en general, muy favorable y supuso la consolidación de un estilo diferente y reconocible.

El contenido de este volumen es muy variado y se sitúa a medio camino entre la narración breve y el reportaje. Son temas que revisan la cultura norteamericana desde un punto de vista personal y haciendo siempre un uso extravagante de los signos de puntuación, las mayúsculas, las onomatopeyas

y cualquier otro recurso que contribuya a diferenciar sus textos de los de sus competidores. La primera edición incluía en la portada, a modo de frase publicitaria, la opinión del escritor Kurt Vonnegut: “Veredicto: un libro excelente escrito por un genio, que haría lo que fuese con tal de llamar la atención.” (Ragen, 2002).

En su “Introducción”, Wolfe vincula la aparición de las nuevas subculturas que están surgiendo por toda Norteamérica con el flujo de riqueza que, tras la 2ª Guerra Mundial, inundó la sociedad americana a todos los niveles, permitiendo formas de expresión hasta entonces desconocidas:

The war created money. It made massive infusions of money into every level of society. Suddenly classes of people whose styles of life had been practically invisible had the money to build monuments to their own styles. (Wolfe, (2009 [1965]: xv).

El conjunto de los veintidós ensayos que integran la antología ofrecen, en general, una visión optimista de la sociedad norteamericana y es posible detectar en algunos de ellos una doble reacción de los individuos ante la influencia que la sociedad ejerce sobre ellos y que elaborará en artículos posteriores.

Por un lado aparecen ciertos grupos que están separándose del *mainstream* cultural, de las convenciones sociales que establecen los parámetros de acuerdo a los cuales debe desenvolverse la vida del ciudadano medio. Son grupos que, como sucede con los adolescentes aficionados a los automóviles, están creando sus propios círculos, sus propias esferas sociales dentro de las cuales rigen otros valores y otras reglas por las que medir el éxito o el fracaso.

Por otra parte, Wolfe dirige también su atención hacia aquellos individuos que, interactuando dentro de la sociedad tradicional, logran, de una u otra manera, destacar y alcanzar la notoriedad, la fama y el

reconocimiento. Y como ejemplo de estos últimos Wolfe ofrece en “The Marvelous Mouth” el retrato de Cassius Clay, por aquel entonces un joven deportista a punto de convertirse en campeón del peso pesado y asombrar al mundo con su descaro y fanfarronería. O Junior Johnson (“The Last American Hero”), ex contrabandista de licor, de origen humilde, convertido en campeón y estrella de las carreras de coches NASCAR gracias a su destreza, coraje y carácter sencillo, al que la fama y la adoración de sus paisanos no han conseguido echar a perder¹¹.

Esta antología se publicó justo en medio de una década especialmente agitada, la de los años sesenta. Se trataba de un momento histórico en el que los artistas en general, y los periodistas en particular, buscaban formas innovadoras de comunicar con el lector. Wolfe recurre a un estilo de escritura periodística más libre que el tradicional, empleando todo tipo de recursos estilísticos que le permitan atrapar y reproducir los cambios sociales y culturales que se suceden por todo el país.

Y no es el único que considera que el periodismo convencional resulta insuficiente para describir lo que está ocurriendo. Muchos otros, como él, están experimentando y aplicando al relato periodístico técnicas que hasta el momento se habían empleado en la literatura de ficción. Y de todo ese movimiento nacerá lo que vendría a llamarse *New Journalism*. Los postulados de esta nueva tendencia periodística suponen, desde el punto de vista de la relación del escritor con su obra, un empoderamiento considerable, con respecto al periodismo tradicional. El escritor se libera de las limitaciones formales impuestas por las rígidas normas de estilo que le obligan a ceñirse a un relato estricto de los acontecimientos, asumiendo la libertad de manipular la secuencia cronológica y de elegir el enfoque de su

¹¹ Si a lo largo de los años, Wolfe ha dispensado su admiración hacia alguno de los personajes que ha descrito – o creado en sus novelas – ese es Junior Johnson. La razón estriba en el hecho de que Johnson, proveniente de una familia humilde nunca intentó hacerse pasar por lo que no era. La popularidad y el dinero no hicieron que rompiera el vínculo con su pasado, ni con las personas con las que había vivido hasta entonces. Fue, por cierto, durante la confección de este reportaje cuando Wolfe comenzó a vestirse con su característico traje blanco, que llegaría a convertirse en una auténtica imagen de marca personal (Plimpton, 1991).

cámara narrativa. No se trata de una libertad total, pues el narrador sigue vinculado a la veracidad de lo narrado, pero su capacidad para ejercer el control sobre la historia hace que se aleje de la categoría de 'reportero' para acercarse a la de 'autor'.

4.2. *The New Journalism*, un periodismo creativo

A principios de los años sesenta surge en los Estados Unidos una corriente periodística caracterizada por su rechazo hacia las estrictas normas que hasta entonces habían regulado la tarea del reportero y que tenían como finalidad construir un relato fiable y objetivo de los hechos descritos.

Esta nueva tendencia, por el contrario, se apoya sobre todo en recursos narrativos tomados de la literatura de ficción, con la carga de subjetividad y distorsión que ello implica. Son trabajos que requieren una extensión considerable, que tocan temas muy diversos y que van destinados a publicaciones mensuales o suplementos dominicales, cuyas exigencias estilísticas son menores que las de la prensa diaria, si bien por otro lado, carecen de su ‘respetabilidad’ periodística. Los escritores de este nuevo tipo de periodismo se dieron cuenta de que podían hablar sobre acontecimientos reales utilizando las técnicas habitualmente empleadas en la novela y en los cuentos o historias cortas y hacer así su relato más atractivo para los lectores.

El término *New Journalism* había sido aplicado ya anteriormente a diversas modalidades periodísticas¹². Robert E. Park (1923: 273-292) lo empleó, a principios del siglo XIX, para referirse a la *penny press* y hacia

¹² A pesar de que en las décadas siguientes y a raíz de su publicación del volumen *The New Journalism* en el que analizaba las características de este género, el término fue atribuido a Tom Wolfe, él mismo niega haber sido su creador: “As far as I can tell it was created by Pete Hamill. He was going to write an article about Gay Talese, Jimmy Breslin and a few other writers for *Nugget*, when Seymour Krim was editing it. (...) I don’t know if he ever wrote the piece, but Krim says that Hamill was the first to use the term. I don’t know how conceptual he was being, but the phrase stuck.” (Mewborn, 1987: 214-20).

finales del mismo siglo, la irrupción de la prensa amarilla fue considerada como el nacimiento de un “nuevo periodismo”. En realidad, el término es, en sí mismo, lo suficientemente vago como para ser vinculado regularmente y cada cierto tiempo, a cualquier tendencia que se diferencie de la anterior.

En los años sesenta, sin embargo, fue aplicado por consenso general, al tipo de periodismo que estaban haciendo escritores como Norman Mailer, Joan Didion, P. J. O'Rourke, Gay Talese, H. S. Thompson, Jimmy Breslin y, por supuesto, Tom Wolfe, quien no tardaría en convertirse en el portavoz y rostro más visible de este movimiento literario. No formaban parte de ningún grupo cohesionado, ni, en muchos casos, compartían ideas sobre literatura, sociedad o política (McKeen, 1995: 35). Sin embargo, en conjunto, sus textos rezumaban tensión, ironía, puntos de vista, recursos retóricos y, sobre todo, subjetividad. A menudo el periodista se representaba a sí mismo como un personaje más dentro del relato de los hechos y como tal opinaba, enjuiciaba y aportaba su propio y subjetivo enfoque. En palabras de John Hohenberg, el *New Journalism* “no solo busca explicar a la vez que informar, sino que incluso se atreve a enseñar, medir, evaluar” (Hohenberg, 1983: 91-92). Por otra parte, añade, corre el peligro de desviarse excesivamente de la verdad.

Sin embargo, los nuevos periodistas se precian, tanto de usar las técnicas propias de la escritura de ficción, como de ceñirse a los hechos, a pesar de que muchos críticos les reprochan justo lo contrario. Lester Markel (1972: 8), por ejemplo, considera que el resultado de estos experimentos literarios no es sino otro tipo de ficción, basada en la realidad, pero ficción al fin y al cabo y el novelista John Hersey se quejaba en *Yale Review* de que los nuevos periodistas infringían con frecuencia la máxima del periodismo de no inventarse nada (Hersey, 1980: 1).

El hecho es que la mayoría de las objeciones a ese nuevo género se dirigen precisamente hacia aquello que lo define, ya que los escritores

informan desde su propia consciencia antes que desde un punto de vista objetivo (Ragen, 2002: 43) e incluso aunque no lleguen a involucrarse en la historia, su sensibilidad y estilo están siempre presentes, como ocurre con las piezas de Joan Didion en *Slouching toward Bethlehem* (1968) o *The White Album* (1979), donde la escritora relata sus experiencias en la California de los años sesenta y setenta.

Los nuevos periodistas aseguran que su forma de narrar acerca más al lector a la ‘realidad’, de lo que lo hacen los meros datos. Así, por ejemplo, Gay Talese en “Frank Sinatra has a Cold” (1966), se permite elaborar un retrato sobre el cantante sin siquiera entrevistarle en ningún momento y a pesar de todo ha sido considerado como uno de los mejores perfiles del artista que se hayan escrito nunca (*The Economist*, 2005; Burn 1997; DiGiacomo 2007; Carlson, 2001).

Por otro lado, escritores como Talese o el propio Wolfe aseguran hacer un trabajo de campo exhaustivo y una recogida de datos meticulosa a fin de asegurar la veracidad de lo narrado (Robinson, 1970). Esta combinación de acontecimientos reales y técnicas novelísticas fue la característica que definió al estilo, pero será Wolfe quien, en *The New Journalism* (1973), establecerá cuatro aspectos que son citados a menudo como las normas de estilo de este género.

El primero de ellos es la construcción de la historia escena por escena, en lugar de ceñirse a una secuencia histórica. El efecto más notable de este recurso es la inmediatez de lo narrado. El lector siente la proximidad de los acontecimientos puesto que el narrador le sitúa allí donde está teniendo lugar la acción. Por supuesto, esto requiere o bien que el escritor haya estado presente mientras los hechos sucedían o, en su defecto, una información sobre estos muy precisa y detallada.

El segundo es la inclusión de diálogo real, mediante el cual se elabora la personalidad de las figuras retratadas. El texto debe producir en el lector la sensación de oírles hablar, como si asistiese a la conversación en persona.

El tercer aspecto es la manipulación del punto de vista desde el cual está narrada la historia. A menudo, el lector observa los hechos desde la perspectiva de uno de los protagonistas implicados y poco después desde la de otro, para cambiar todavía otra vez más. El escritor informa al lector de lo que un personaje determinado piensa o siente en un momento concreto, y el lector tiene la sensación de ver la escena a través de los ojos de ese personaje, de situarse en el interior de su mente y de experimentar las emociones tal y como él lo hace (Wolfe, en Kallan, 2000). A través de las entrevistas con el sujeto tratado, el escritor deberá formarse una idea precisa de sus pensamientos y emociones y registrarlos tan minuciosamente como si se tratase de los acontecimientos (Ragen, 2002: 46).

El último recurso es el registro detallado de los símbolos de estatus de los personajes y es este un rasgo puesto en práctica sobre todo por el propio Wolfe y que le diferencia de otros escritores de este género. Wolfe no solo proporciona información puntual acerca de acentos, modos y actitudes de los personajes que describe, sino también de la ropa que visten y de la marca de esta, del tipo de vehículos que utilizan, del mobiliario y decoración de sus domicilios y, en ocasiones, llega hasta a facilitar el precio de los artículos citados.

Every man and every woman is equally fixated on fashion. Men who would bridle at that suggestion are usually men who want to fit in whatever milieu they want to be in. They do not want to stand out in any way, shape, or form. That's just as true in the stands at the stocks-car races as might be at Sullivan and Cromwell, the law firm. (Wolfe en Cole, 2006).

Al hacerlo así, asegura Wolfe, el escritor sitúa a los personajes dentro de la sociedad en la que viven, estableciendo con precisión el lugar que ocupan dentro de la escala social, en lo que resulta ser una aplicación literaria de las propuestas que Thorstein Veblen había sugerido en *The Theory of the Leisure Class* ([1899] 2012).

Para Kallan (2000: 75), las marcas comerciales que Wolfe incluye en sus descripciones y los símbolos de estatus en general evocan en el lector un campo asociativo mucho más rico que si se limitase a proporcionar descripciones genéricas.

A pesar de la popularidad que este género alcanzó durante un par de décadas, a comienzos de los ochenta comenzó a desvanecerse como corriente diferenciada dentro del periodismo. Muchos de los escritores que lo habían practicado evolucionaron de forma natural hacia la narrativa de no-ficción, como fue el caso de Norman Mailer, Gay Talese, H. S. Thompson y el propio Wolfe¹³.

Desde el punto de vista de la relación entre el periodista y su producción textual, el *New Journalism* supone el empoderamiento del autor, que se libera, hasta cierto punto, de las restricciones impuestas por las exigencias de objetividad impersonal que marcan las normas de estilo de los periódicos. El escritor toma el control de la herramienta lingüística y saca de ella todo el rendimiento posible, recurriendo a intensificadores y a todo tipo de artificios tipográficos para hacer su prosa más llamativa. No es de extrañar que en ocasiones, alguno de ellos haya sucumbido a la tentación de desprenderse del ‘lastre’ de la veracidad de lo narrado.

¹³ En cualquier caso, la fiabilidad de las narraciones resultantes estuvo siempre, y en mayor o menor medida, en entredicho. El *New Journalism* se ganó una cierta reputación de manipular los hechos, de no ser plenamente fiable. La crítica de ‘componer’ o ‘elaborar’ un personaje a partir de otros reales se extendió por culpa de casos como el de “Redpants”, una supuesta prostituta sobre la que Gail Sheehy escribió para la revista *New York*, y que resultó estar formada por varias de las mujeres que Sheehy había conocido mientras preparaba el reportaje. Un caso que se repitió con el artículo “Tribal Rites of the New Saturday Night”, escrito por Nik Cohn (1976) y que dio origen a la película “Saturday Night Fever”. Cohn había ‘construido’ los personajes que aparecían en su relato, a partir de los jóvenes neoyorkinos que había conocido durante su investigación. (Carmody, 2008).

Una buena parte de los ataques que recibía este estilo de periodismo apuntaban a ciertos escritores en concreto y a determinados trabajos en particular. Ese fue el caso del artículo “Tiny Mummies! The True Story of the Ruler of 43rd Street’s Land of the Walking Deads!” (1965: 8), que Tom Wolfe publicó en el *Herald-Tribune* en 1965 y en el que ridiculizaba a William Shawn, editor de la prestigiosa revista *New Yorker*. Esta publicación, una auténtica institución literaria que en aquella época estaba más allá de cualquier crítica, constituía un referente para buena parte de los intelectuales norteamericanos. La revista, de hecho, ni siquiera incluía la tradicional sección de “Cartas al director”, transmitiendo así el mensaje de que la publicación emitía la última palabra sobre cualquier tema tratado (Ragen, 2002: 13). Cuando Wolfe y el editor del *Herald* se propusieron elaborar un artículo parodiando la revista decidieron hacerlo al estilo tabloide. El resultado fue una ácida sátira de la que el director, Shawn, no salía bien parado. El artículo desató una tormenta de críticas tanto hacia el *Herald*, como hacia Wolfe, pero también hacia el *New Journalism* (Thompson, 1987). Especialmente duras fueron las acusaciones de Dwight MacDonald (1965) que calificó el artículo como ‘paraperiodismo’ y al *New Journalism* como ‘periodismo bastardo’.

...it seems to be journalism – ‘the collection and dissemination of current news’ – but the appearance is deceptive. It is a bastard form, having it both ways, exploiting the factual authority of journalism and the atmospheric license of fiction. (McDonald, 1965: 3-5)

Lo cierto era que el artículo contenía errores y estaba mal documentado (McKeen, 1995: 55; Lewin, 1966: 29-34) algo que iba en contra de las premisas básicas del *New Journalism* y Wolfe tuvo, al menos, el buen sentido de responder a las críticas defendiendo este género antes que su propio trabajo. Pero si alguna lección aprendió del *affaire New Yorker*, fue que las disputas literarias, rara vez tienen otras consecuencias que la de aumentar la

popularidad de los implicados¹⁴ (McKeen, 1995: 56). Como muchos otros antes que él, Wolfe descubrió lo importante que es que hablen de uno, aunque sea mal, para hacerse con un nombre conocido por los lectores y hacia mediados de los años sesenta, Wolfe se había convertido en uno de los más celebrados y prolíficos escritores asociados al *New Journalism* (McKeen, 1995: 35).

The Pump House Gang (1968b) es una segunda recopilación de artículos, escritos en los diez meses que siguieron a la aparición de su anterior antología. El estilo es muy similar y los textos vuelven a estar plagados de signos de admiración, onomatopeyas, mayúsculas y en general cualquier recurso tipográfico que contribuya a realzar el mensaje del texto y atraer la atención del lector.

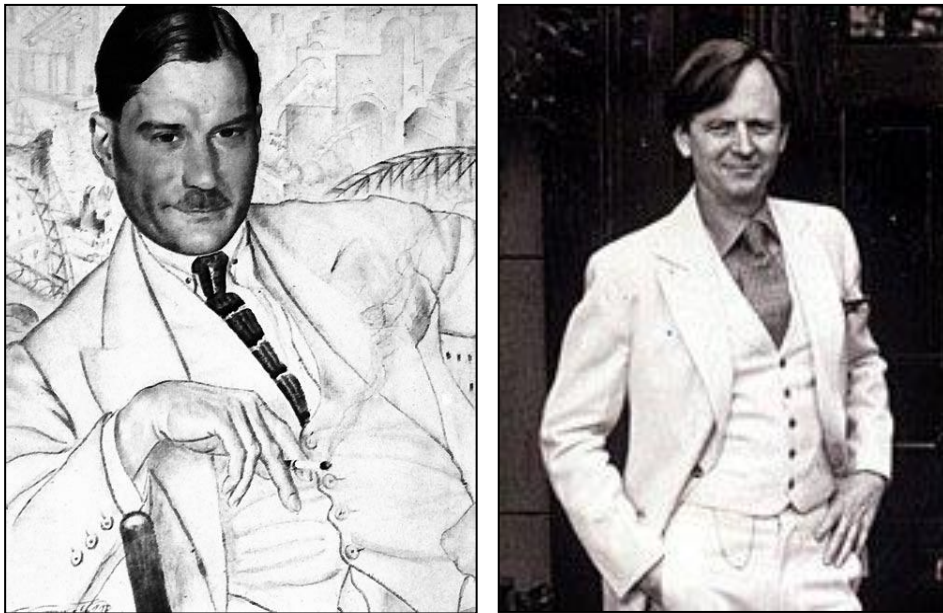
What if he's right	What . . . if . . . he . . . is . . . right	
W-h-a-t-i-f-h-e-i-s-r-i-g-h-t-		
	R	
W	I	
H	IF	G
A	HE	H
T	IS	T? (Wolfe, 1968b: 138)

A ese respecto Wolfe asegura haberse inspirado en la obra de Yevgeny Zamyatin (Plimpton, 1991; Mewborn, 1987: 214; Dundy, 1966: 153; Bellamy, 1974: 53), escritor ruso de ciencia ficción, cuyas sátiras políticas le convirtieron en uno de los primeros disidentes soviéticos¹⁵. Zamyatin

¹⁴ Casi una década más tarde, Wolfe declaraba a este respecto en una entrevista: "I ran into a *New Yorker* writer once in a party. He said to me, 'I promised myself if I ever met you, I'd punch you in the nose.'" "And?" I replied, after sizing him up. "Well," he said, "I guess I'm not just the type." I may be tempting fate by saying this, but nobody in New York has ever gotten hurt in a literary fist fight, including Ernest Hemingway." (Nobile, 1975).

¹⁵ Yevgeny Zamyatin formaba parte del grupo de escritores rusos Serapion Brothers, quienes a su vez tomaron el nombre de un personaje de un cuento de E. T. A. Hoffman. En la década de 1920, este

acostumbraba a emplear una puntuación aún más llamativa y exagerada, si cabe, que la del propio Wolfe, con el fin de excitar la reacción de los lectores y de provocar en ellos nuevas formas de pensar (McEneaney, 2009: 16). En este volumen Wolfe acompaña, además, los textos con viñetas y caricaturas dibujadas por él mismo, lo que refuerza el aspecto visual de la composición.



No sería de extrañar que Wolfe se hubiese inspirado en el atuendo de **Yevgeny Zamyatin**, además de en su uso de la puntuación y los recursos tipográficos. A la izquierda, imagen del escritor ruso. A la derecha, Tom Wolfe a mediados de los años sesenta

Los quince ensayos que lo componen constituyen también un buen ejemplo de *New Journalism* en estado puro: cambios de puntos de vista frecuentes dentro de un mismo artículo, diálogos abundantes, narrativa estructurada en secuencias... En cuanto a los temas abordados, son de nuevo muy variados y buena parte de ellos exploran las diferentes subculturas que están surgiendo por toda Norteamérica. Como Wolfe había apuntado ya en el volumen anterior, la bonanza económica que experimentaba el país estaba

grupo practicaba una escritura experimental, empleando diferentes puntos de vista narrativos y el uso de todo tipo de recursos tipográficos y sintácticos. Tom Wolfe asegura haber tropezado con ellos por casualidad, durante su época de estudiante, mientras preparaba un trabajo sobre Gogol (Dundy, 1966: 124).

proporcionando a los individuos la posibilidad de expresarse con una libertad hasta entonces desconocida.

James N. Stull acusó más tarde a Wolfe, en “The Cultural Gamemanship of Tom Wolfe” (Stull, 1991: 28) de negarse a reconocer en la emergencia de estos grupos de *outsiders* una forma de resistencia contra el sistema. Sin embargo, mientras que para Stull estas subculturas constituían una “oposición simbólica que refleja una insatisfacción hacia el modo de vida americano”, para Wolfe tan solo demostraban las enormes posibilidades de ofrecía la sociedad de satisfacer los deseos de individualidad de sus ciudadanos. La felicidad estaba al alcance de la mano, gracias a la reciente redistribución de la riqueza económica.

Los años sesenta fueron una década convulsa, en la que muchos pensaron que la sociedad norteamericana terminaría por desgarrarse. Los conflictos sociales y políticos amenazaban con dividir a la nación y eran frecuentes los análisis desesperanzadores al respecto del futuro que aguardaba a un país que no parecía tener claro hacia dónde se dirigía. Sin embargo, en medio de este ambiente de pesimismo generalizado y yendo contracorriente, Wolfe asegura en la “Introducción” a su antología que por todo el país se está produciendo una “Explosión de Felicidad” (14).

What struck me throughout America and England was that so many people have found such novel ways of doing just that, enjoying, extending their egos way out on the best terms available, namely, their own. It is curious how many serious thinkers – and politicians – resist this rather obvious fact. (1968b: 13)

Esta felicidad de la que Wolfe habla está directamente relacionada con el control que las personas han empezado a ejercer sobre su vida y sobre su entorno inmediato. El dinero proporciona a los ciudadanos de clase media una cuota de poder desconocida para ellos históricamente. Y, ¿cómo emplean ese inesperado poder los actores individuales? Dedicándose a consumir

bienes materiales que el sistema de mercado pone a su alcance – casas más grandes, vehículos, ropas, electrodomésticos...

Why not, à la Hefner, put it all into turning his home into a palace of technological glories – and extend that abroad in the land with a Buick Estate Wagon and a Pontiac GTO – and upon the seas with an Envirude Cruiser and even into the air with a Cessna 172?. (Wolfe, 1968b: 7).

Se trata del mismo sistema de mercado que genera ese flujo de dinero que llega a las clases medias, empoderándolas, y que convierte todo el proceso en una espiral económica, cuyos efectos tardarán todavía varias décadas en hacerse visibles.

Pero no todos los actores de clase media se dedican a convertir su recién adquirida cuota de poder en productos de consumo manufacturados por el sistema. Algunos de ellos, en especial los sectores más jóvenes de la población, están creando micro-estructuras sociales que se alejan del *American Way*.

Wolfe no se equivoca al afirmar que por toda la nación están surgiendo grupos alternativos que se apartan del modo de vida norteamericano tradicional. Gay Talese, otro adalid del *New Journalism*, así lo corrobora en *Thy Neighbor's Wife* (1981), donde documenta esta explosión de comunas experimentales.

(...) in 1970 (...) alternate-life-style communities were finally coming of age in America; in fact, according to a survey published in *New York Times*, it was estimated that there were now in the nation approximately two thousand separate settlements of various sizes and distinctions, located in farmhouses and city lofts, hillside manors and desert adobes, geodesic domes and ghetto tenements; and they were occupied by hippie horticulturists, meditating mystics, swingers, Jesus freaks, ecological evangelists, retired rock musicians, tired peace marchers, corporate

dropouts, and devotes of Reich and Maslow, B. F. Skinner, Robert Rimmer, and Winnie the Pooh. (Talese, 2009 [1981]: 521).

Wolfe, sin embargo, omite algo que Talese destaca; el hecho de que buena parte, sino la mayoría, de estos grupos, diversos como son, comparten un rasgo en común: el deseo de explorar unas relaciones sexuales libres de las restricciones monógamas de la pareja tradicional. Habrá que esperar hasta su etapa de novelista para que se refiera a la ‘revolución sexual’ de la década de los sesenta y cuando lo haga será para mostrar las que él considera sus nefastas consecuencias.

Por otro lado, el panorama que Talese describe enfría un poco el optimismo económico de Wolfe. Es posible que los Estados Unidos disfruten de una época de crecimiento, pero la cornucopia financiera no alcanza a sostener indefinidamente a grupos que prefieren meditar antes que colaborar en el mantenimiento de las comunas.

(...) this agricultural community, like so many others that were populated by campus-bred radicals, would flounder financially because its members spent too much time reading quality paper-backs and pontificating around the fireplace, and not enough time in the barn milking the cows. (2009 [1981]: 523).

Robert Houriet, en la investigación para su libro *Getting Back Together* (1972), pudo constatar que la mayoría de estos grupos carecían de “la disciplina y la dedicación necesarias para poner en práctica lo que predicaban” (Talese, 2009 [1981]: 525).

Muchos de los textos incluidos en esta antología describen las originales formas en que se materializa el control que ahora los individuos ejercen sobre sus vidas y un buen ejemplo de ello aparece en el reportaje que presta título al libro, “The Pump House Gang”. En él, Wolfe habla de un grupo de muchachos que se reúne al pie de las escaleras del edificio que alberga la maquinaria de bombeo de agua, en la playa de Windansea, en La Joya,

California, una zona de la playa que han acotado para su propio uso y en la que no toleran a ningún adulto. Son chicos y chicas de entre dieciséis y dieciocho años que viven para el surf y que piensan que la Vida se acaba a los veinticinco. La Vida, con mayúscula. Después no hay nada, al menos nada que ellos sean capaces de imaginar. Viven el momento.

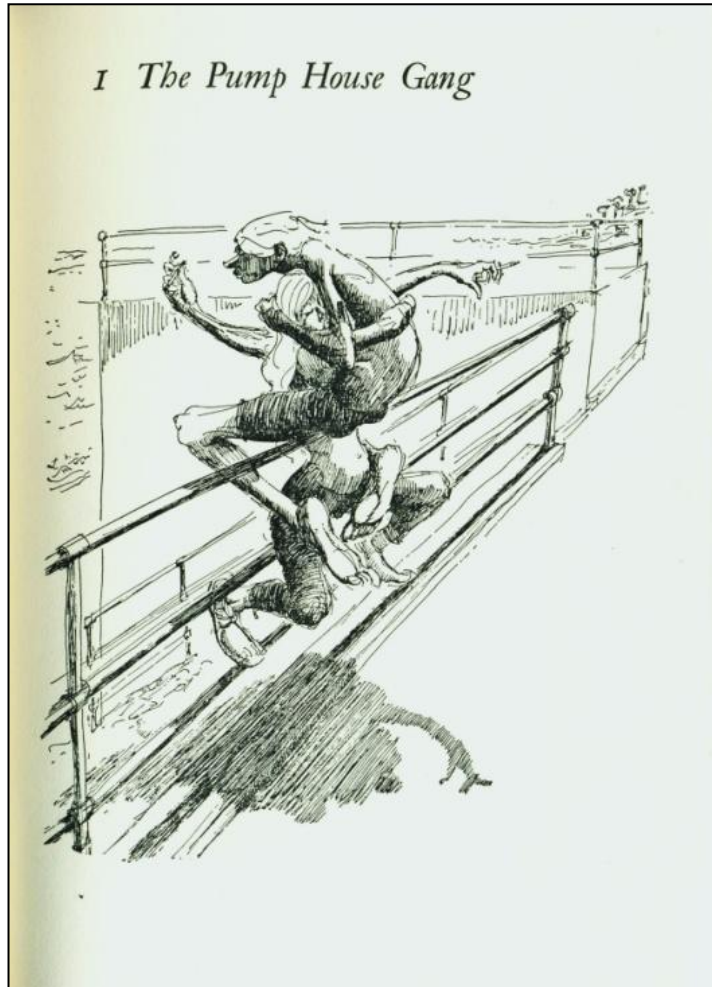


Ilustración que acompañaba al ensayo "The Pump House Gang", por Tom Wolfe.

Wolfe introduce al lector en el grupo de surfers y le ofrece sus diálogos, un fragmento del diario de una de las chicas y, en ocasiones, acceso a lo que

piensan estos adolescentes de pelo largo. Y entre una cosa y otra, hace un sucinto análisis sociológico del origen de estas micro-sociedades:

“World War II and the prosperity that followed pumped incredible amounts of money into the population, the white population at least, at every class level”. (1968b: 23)

Es ese dinero, que está por todas partes, “prácticamente en el aire” (25), el que ha permitido a estos chicos y chicas crear su propio mundo de fantasía¹⁶. En la ilustración que acompaña a “The Pump House Gang”, dos jóvenes se funden en un abrazo, junto a la orilla del mar, volcados por completo en sí mismos y nadie más aparece en la imagen. Los chicos que Wolfe describe viven en un mundo segregado de la realidad, aislados de la sociedad que los rodea, un mundo en el que lo único que cuenta es la sensación que produce el contacto directo con la Naturaleza, con el “Poderoso y Sobrecogedor Océano Pacífico” (27). El tono final del reportaje es, sin embargo, pesimista: la capacidad de los chicos para conservar ese peculiar entorno social que han creado para sí mismos es limitado y no tardará en desvanecerse. En unos pocos años, predice Wolfe, “serán ballenas varadas en la playa” (38), fracasados incapaces de mantener intacta su propia ‘estatusfera’. Hace falta mucho poder – mucho dinero – para frenar los efectos del tiempo y estos chicos no lo tienen. Algunos lograrán volver a integrarse en la vida ‘normal’: familia, trabajo, la rutina habitual; otros terminarán convertidos en delincuentes y alguno morirá, víctima de las drogas.

Wolfe muestra, además, que algo parecido está ocurriendo en Inglaterra. En “The Noonday Underground”, aparece un grupo de adolescentes, similar a los chicos surferos de la Casa de la Bomba, que consiguen huir a un mundo

¹⁶ Con el tiempo, Wolfe se ha ido reafirmando en la importancia que tuvo en la cultura juvenil de esa época la afluencia económica experimentada por la sociedad norteamericana de la posguerra. Hacia finales de los años ochenta, declaraba: “Any of the big historical events of the Sixties are overshadowed by what young people did. And they did it because they had the money. For the first time in the history of man, young people had the money, the personal freedom and the free time to built monuments and pleasure palaces to their own tastes.” (Mewborn, 1987).

propio, durante una hora diaria, reuniéndose en un tugurio donde escuchan su propia música y visten con un estilo muy determinado: son los ‘moods’, la tribu urbana londinense de los años sesenta. Wolfe les acompaña en una de sus escapadas diarias para exponer su obsesiva dedicación a la forma y el estilo, pero advierte que se trata de un mero desahogo ya que,

There is hardly a kid in all of England who harbors any sincere hope of advancing himself in any very striking way by success at work. Englishmen at an early age begin to sense that the fix is in, and all that work does is keep you afloat at the place you were born into. (1968b: 103)

Esta distribución de los individuos por castas sociales vuelve a aparecer, con más fuerza incluso en “The Life and Times of a Teenage London Society Girl”, solo que en esta ocasión es posible comprobar cómo la presión social y la necesidad de ajustarse a unos parámetros determinados puede convertir la vida en un infierno.

En cualquier caso, el contraste entre la sociedad inglesa y la norteamericana se revela dramática en lo que se refiere a la posibilidad de eludir el determinismo social. En el Viejo Continente, las barreras son demasiado rígidas como para que nadie pueda saltárselas fácilmente. Demasiados siglos de historia; demasiada tradición. Los relatos de Wolfe, situados a ambos lados del Atlántico le sirven para resaltar lo diferente que es la situación en los Estados Unidos donde los individuos pueden escapar a las limitaciones impuestas por su entorno e incluso por su aspecto físico. Es el caso de Carol Doda, “The Put Together Girl”, una bailarina de strip-tease que decide aumentar el volumen de sus pechos al efecto de obtener un mayor reconocimiento social y, también, de lograr el éxito en su profesión, si bien los resultados no son exactamente los esperados. Cuando los individuos disponen de reducidas cuotas de poder – escasez económica, de conocimientos, habilidades limitadas – acostumbran a invertir los recursos

disponibles en sí mismos, modificando su aspecto físico a través de la vestimenta o, como en el caso de Carol, la cirugía plástica. También aquí el tono del relato es sombrío y en la ilustración que lo acompaña, Wolfe compone una escena que roza lo grotesco, con los pechos artificiales y enormes de la protagonista centrando la atención de una audiencia que la contempla con frialdad y distanciamiento. No hay nada erótico en esta imagen y el espíritu alegre y festivo que, en teoría, a acompaña a este tipo de espectáculos se halla por completo ausente. No cabe duda de que los esfuerzos de la joven por escapar a su nicho social han sido, en este caso, contraproducentes.

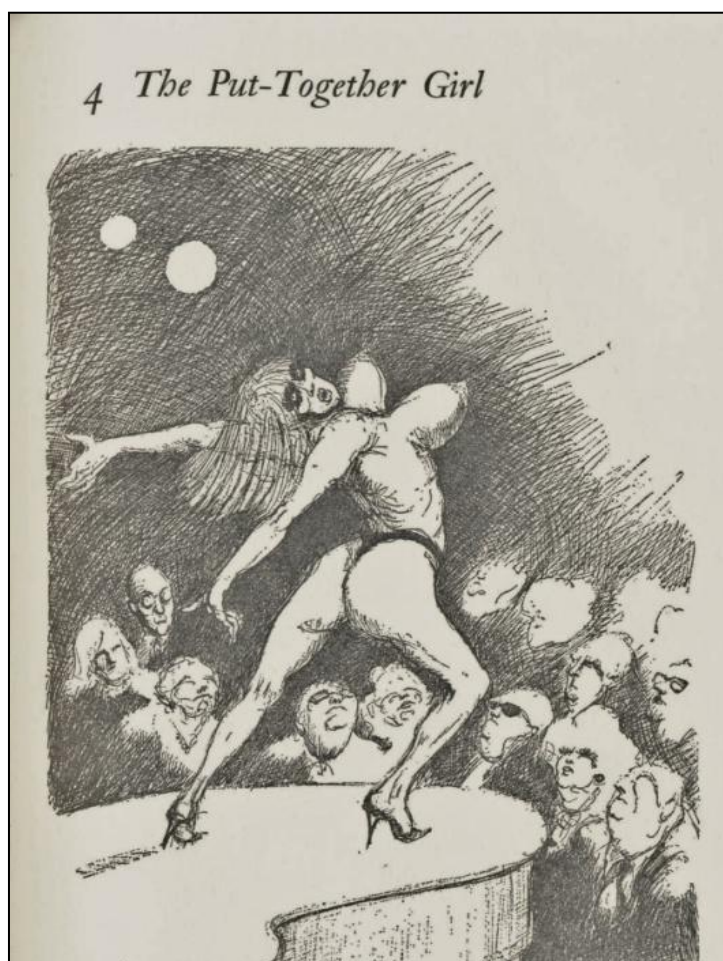


Ilustración que acompaña al ensayo “The Put Together Girl” por Tom Wolfe.

El mito americano de “la tierra de las oportunidades”, del “si quieres, puedes” y del “solo en America”, se sugiere de forma implícita a lo largo de todo el volumen. En la mayoría de los casos, sin embargo, los individuos se inclinan por modificar su entorno, su medio social o físico. Era el caso de los jóvenes aficionados a tunear coches o de los chicos surferos de la playa. Crean sus propios ecosistemas sociales – a los que Wolfe denomina ‘estatusferas’ – en el interior de los cuales pueden establecer nuevas y diferentes reglas y mejorar su estatus. Wolfe advierte que lo que estas personas quieren no es cambiar la sociedad – las reglas generales del Gran Juego Social, por así decirlo – sino que se conforman con pequeños cambios en su entorno inmediato. No se trata pues, de ‘rebeldes’, sino más bien de ‘resistentes’ que se niegan a aceptar las normas impuestas en la sociedad y que “lo único que desean es sentirse ‘ganadores’ y ser felices, para variar”.

What an intriguing thought – for a man to take his new riches and free time and his machines and split from communitas and start his own league. He will still have status competition – but he invents the rules. (1968b: 6).

Por otro lado, la reciente disponibilidad económica de muchas personas de clase media les permite adquirir los símbolos de estatus de las clases altas. Esta facilidad para franquear las barreras de clase ha hecho que en ciudades como Nueva York reine la confusión y las élites que antes ocupaban los lugares más altos en la escala social no tienen ya muy claro cómo deben comportarse, para mantener un cierto sentido de ‘clase’ (1968b: 12).

And cultivated classes – the term ‘upper classes’ no longer works – are in a state of rather amusing confusion on the subject. When great fame – the certification of status – is available without great property, it is very bad news for the old idea of a class structure. In New York, for example, it is done for, but no one has bothered to announce its death. As a result, New York “Society” is now made up of a number of

statuspheres – all busily raiding the old class order for trappings to make their fame look genuine. (1968b: 12).

En “Bob and Spike” Wolfe relata el caso del ascenso social de un matrimonio neoyorkino de origen humilde. Mediante el dinero acumulado a lo largo de los años en una empresa de taxis y que ellos han invertido en la compra de arte moderno, se han convertido en los *parvenus* de moda en la gran ciudad. A sus fiestas y exposiciones acude lo más selecto de la alta sociedad, a pesar de su ‘oscuro’ pasado. Volverá a aparecer un ejemplo de este salto ascendente en el protagonista de *The Bonfire of the Vanities*; también él utilizará sus elevados ingresos económicos para adquirir los símbolos del estatus más elevado.

Una y otra vez queda claro que el dinero se ha convertido en la gran fuente de la que los ciudadanos de Norteamérica extraen el poder necesario para ejercer el control sobre su entorno, al menos hasta cierto punto. Wolfe muestra, tal vez, el ejemplo más claro de esta nueva situación en el relato “The King of Drop-Outs” (1968b: 63), donde presenta a Hugh Hefner, el magnate de la revista *Playboy*. Hefner, a pesar de haber acumulado una gran fortuna es rechazado por la alta sociedad de Chicago a la que, en principio y en función de su riqueza, debería pertenecer.

The source of his money has always carried a taint in traditional status terms: Playboy, a ‘skin magazine’, as they say at Yale, and the Playboy Clubs, ‘those Bunny houses’. (1968b: 73).

Así que Hefner ha optado por aislarse físicamente del mundo y rodearse de todo aquello que le place, que en su caso se reduce a sirvientes disponibles las 24 horas del día, alcohol, mujeres y toda clase de artilugios electrónicos y mecánicos: Paneles que se abren y dan acceso a otras estancias, cámaras de vídeo mediante las que graba todo lo que sucede en su dormitorio y una enorme cama giratoria, en medio de la cual Hefner pasa buena parte de su tiempo, rodeado de mandos que le permiten accionar todos los artefactos mencionados.

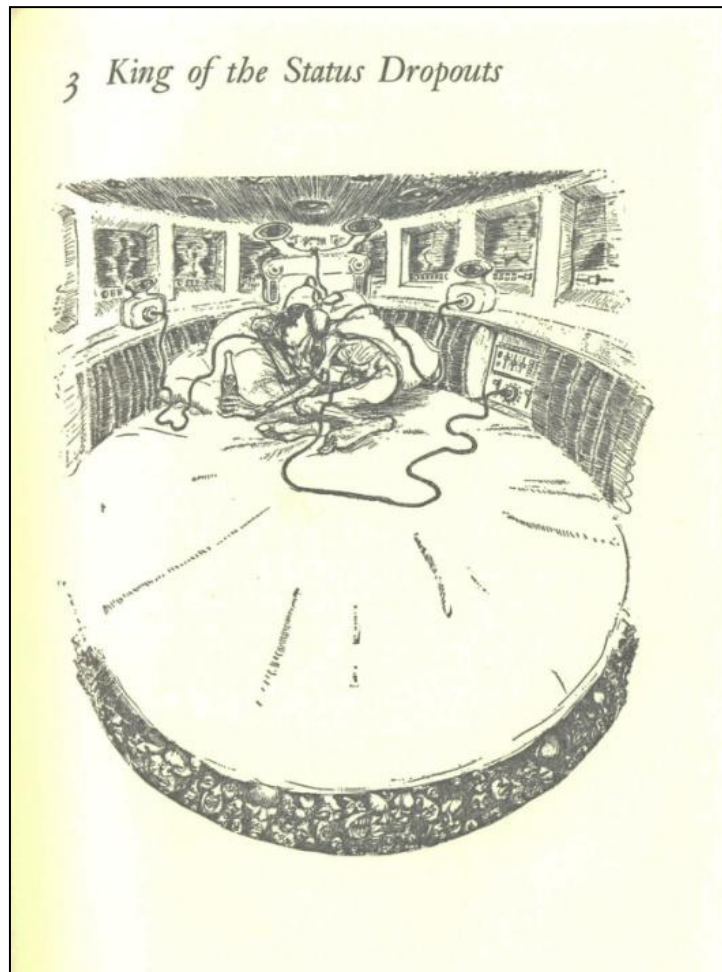


Ilustración que acompaña al ensayo “King of Dropouts”, por Tom Wolfe.

Consciente de que, por grande que sea el poder que le proporcionan sus finanzas, no alcanza a influir de manera significativa en el restringido grupo de personas que constituyen la élite de la ciudad de Chicago, Hefner ha decidido actuar en un entorno más reducido, un entorno que pueda manipular a su placer. Ha creado un ecosistema social aislado, en el que él ocupa el estatus más elevado: La Mansión Hefner. Allí, libre de las ataduras sociales que le imponen las más elementales normas de etiqueta y libre también de la reprobación de otros miembros de la alta sociedad, puede permitirse pasar el día en pijama y bata, hacer que sus sirvientes de color vistan libreas del Siglo XIX, comer o dormir a cualquier hora del día o de la noche y manipular sus

juguetes mecánicos sin necesidad de levantarse de la cama. En La Mansión recibe a sus frecuentes visitas, que deben, lógicamente, aceptar las normas establecidas por el anfitrión.

He has his courtiers, his girls, and his Nubian slaves. Not even God's own diurnal light rhythm intrudes upon the order that Hefner has founded inside. (1968b: 6)

El caso de Hefner es paradigmático, porque ejemplifica a la perfección el fin último del poder: ejercer el control. Es cierto que su área de influencia, su 'estatusfera', su ecosistema social autónomo, se limita al entorno físico de La Mansión, pero por otro lado, en el interior de esta su grado de control es absoluto. Su reticencia a salir al exterior, salvo cuando no le queda más remedio, y su insistencia en cegar con pesados cortinajes las ventanas, de tal forma que nada del exterior (allí donde su control se diluye) penetre en su santuario, revela el deseo de llevar su aislamiento al límite y la oposición entre ambos entornos¹⁷. La ilustración que acompaña a "King of Dropouts" se convierte en esta ocasión en una caricatura psicológica y el retrato de Hugh Hefner plasma la obsesión del magnate por los artilugios electrónicos y, sobre todo, su soledad. Al igual que en el caso de Carol Doda, la bailarina de *striptease*, el resultado de este ejercicio de poder no es halagüeño, lo que conlleva una admonición implícita: la capacidad de materializar las propias fantasías no garantiza la felicidad.

Existen, sin embargo, otras vías aparte del dinero para obtener el control sobre la propia existencia y el estatus preasignado socialmente. En "What If He Is Right?", Tom Wolfe trae a escena a otro triunfador, alguien que ha sido capaz de crear su propia esfera cultural y situarse a sí mismo en el nivel más alto: Marshall McLuhan, el académico canadiense especialista en medios de

¹⁷ La Mansión Hefner representó durante algún tiempo la materialización de las fantasías masculinas del varón americano medio y las *Playboy houses*, distribuidas por las principales ciudades del país reproducían el modelo original ubicado en Chicago. En estos selectos y exclusivos lugares de ocio los *playboys*, los hombres de mundo – varones blancos, de clase media alta y profesionales de éxito – podían encontrar un ambiente selecto donde beber acompañados de otros *triunfadores* y ser atendidos por hermosas señoritas vestidas con el atuendo de la casa, las famosas *conejitas* Playboy.

comunicación. McLuhan llegó a ser en vida no solo una eminencia académica, reconocido y admirado por sus iguales, sino un experto en un nuevo campo del conocimiento, cuyo consejo era buscado por las más prestigiosas empresas norteamericanas.

Lo que Wolfe muestra en su reportaje es a un sabio, con una serie de complejas e incomprensibles teorías. Puede que tenga o no razón, nadie lo sabe a ciencia cierta – entre otras cosas porque nadie consigue entender muy bien de qué está hablando – pero su prestigio ha llegado a tal punto que la cuestión de si acierta o no en sus pronunciamientos se ha convertido en algo irrelevante. Lo importante, para quienes buscan su consejo, es acceder a una porción de su prestigio, ya sea contratándolo para que imparta una serie de conferencias, asistiendo a ellas, o citando los paradójicos aforismos que con tanta facilidad fluyen de sus labios¹⁸.

McLuhan fue capaz de crear su propia esfera de poder, su propia esfera cultural dentro de la cual ya no tenía que competir con nadie y en la que, por tanto, detentaba el estatus más elevado. La gente acudía a él aceptando una posición subordinada y recibiendo consejos, de alguien que de haber ‘jugado’ en la sociedad a la que ellos pertenecían hubiese ocupado una posición muy inferior. En el ensayo de Wolfe aparece asesorado por su equipo de relaciones públicas y solicitando tarifas muy elevadas por sus seminarios, lo cual formaba parte, por supuesto, de su cuidadosamente elaborada imagen de augur selecto.

Así pues, con estos dos volúmenes se afianza el personal e idiosincrásico estilo de Wolfe y le sirven además, para flexionar, por así decirlo, sus músculos de escritor. Los recursos tipográficos inusuales, los puntos de vista

¹⁸ He aquí algunos: “*La historia de la América moderna comienza con el descubrimiento del hombre blanco por parte de los indios*”, “*A través del teléfono y la televisión lo que se envía no es tanto el mensaje como el emisor*”, “*La invención es la madre de la necesidad*”.

diversos y subjetivos, la puntuación extravagante, la narración en escenas o secuencias, todo ello es aceptado y celebrado tanto por el público, como por la crítica, lo que acrecienta su confianza en sí mismo y le anima a dar el salto a la novela de no-ficción.

Por otro lado, el concepto de ‘resistencia’ está muy presente en los textos que componen estas dos antologías y se materializa en la creación de entornos sociales propios – el grupo de aficionados a tunear coches, los chicos y chicas surferos de la playa, la Mansión de Hefner – o bien en la utilización, por parte de los individuos, de los recursos a su alcance para ascender en la escala social, para ir más allá del lugar preasignado en función de las circunstancias familiares o culturales. Los ensayos incluidos ofrecen una muy diversa variedad temática, siempre dentro del ámbito de la cultura popular, pero al considerarlos en conjunto es posible apreciar en ellos el proceso de empoderamiento que las clases bajas y medias experimentaron durante la década de los sesenta. El dinero, accesible a un estrato de la población que hasta entonces apenas había podido cubrir sus necesidades básicas, estaba permitiendo a los individuos ejercer por primera vez un cierto grado de control sobre sus vidas.

Tal y como aseguraba Chales Tilly (1991:594), los individuos no dejan de “rebelarse” y encuentran formas creativas de escapar a la tendencia hegemónica de la sociedad. En ocasiones estas “huidas” se circunscriben a espacios física y temporalmente reducidos, en los que los agentes pueden expresar la que consideran su verdadera personalidad, como se ha visto, en otras, se permiten manipular su aspecto físico y su imagen, tal y como hace el propio Wolfe adoptando una vestimenta extravagante. Para Wolfe, estas personas construyen su propia identidad al margen de aquella otra que la sociedad les ha asignado, a través del sistema educativo, de la religión o de un entorno laboral con el que no se identifican en absoluto. Wolfe denomina a estas nuevas identidades que los individuos adoptan, *The Real Me*.

Everybody's beginning to try and discover what I call The Real Me. It's sort of saying, "This job I have, at the telephone company or the whatever they work for, that's not The Real Me. The Real Me is not the hubby or the mommy. The Real Me can come out in some way.

In California I ran into a highway patrolman who got to talking and he showed me a little clock he had, a tiny little clock. He said, "What do you think of this? I collect clocks." He had about a hundred clocks, and he repairs them and he makes them, and that's what he's really interested in. Being a highway patrolman is just a job. (Wolfe, in Dietz, 1968: 19).

El resultado, para Wolfe, no es otro que esa *explosión de felicidad*, mencionada más arriba, que se extiende por toda la nación y que desmiente las visiones pesimistas de la izquierda intelectual, de la que ya por aquel entonces el escritor se distancia ideológicamente. El poder recién adquirido recibe, pues, un uso lúdico, sin que en ningún caso suponga una amenaza real para el tradicional *American way of life*. Es cierto que las subculturas afloran por todo el país y que durante algún tiempo parecen ofrecer modos de vida alternativos, pero en ningún momento llegan a constituir una verdadera amenaza para el sistema social imperante. El poder de que disfrutaban estos grupos minoritarios es más aparente, que real y Wolfe se ocupará del más llamativo de todos ellos – el movimiento hippie – en su primera obra de no-ficción.

4.3. No-ficción, entre el reportaje y la novela

Cuando en 1968 Truman Capote publicó *In Cold Blood* se produjo una conmoción en el mundo literario. La crítica la recibió como a una obra maestra de la narrativa y el éxito entre los lectores fue inmediato. No tardó en convertirse en un best-seller y en ser llevada al cine. Cuatro años, antes Capote se había propuesto narrar un acontecimiento real – el secuestro y asesinato de una familia de granjeros de Kansas – utilizando los mismos recursos estilísticos que empleaban habitualmente los escritores de ficción. El resultado fue una narración, a medio camino entre el reportaje periodístico y la novela de ficción pura.

Capote aseguraba haber creado un nuevo género, al que llamó novela de no-ficción, que se apoyaba, por un lado en los hechos documentados al estilo del periodismo tradicional y por otro en los recursos narrativos de la ficción.

The nonfiction novel should not be confused with the documentary novel - - a popular and interesting but impure genre, which allows all the latitude of the fiction writer, but usually contains neither the persuasiveness of fact nor the poetic attitude fiction is capable of reaching. The author lets his imagination run riot over the facts! If I sound querulous or arrogant about this, it's not only that I have to protect my child, but that I truly don't believe anything like it exists in the history of journalism. (Capote en Plimpton, 1966).

Sin embargo, técnicamente, la narrativa de no-ficción no era muy diferente de lo que habían venido haciendo durante la última década quienes escribían *New Journalism*. Periodistas como Gay Talese, Jimmy Breslin,

Norman Mailer o el propio Tom Wolfe habían aplicado los mismos recursos literarios al escribir sus reportajes para publicaciones como *Harper's Magazine*, *New York Magazine*, *Playboy* o *Esquire* y también ellos informaban sobre acontecimientos y personas reales. La diferencia era una mera cuestión de extensión.

Y es que la propia naturaleza de las técnicas empleadas en el *New Journalism* – e igualmente, por tanto en la novela de no-ficción – hacía que la medida de estos reportajes fuese superior a la habitual. El periodismo tradicional acostumbraba a buscar la concisión casi con el mismo afán que ponía en lograr un relato objetivo. Una vez respondidas las preguntas básicas de la profesión – cuándo, dónde, quién, qué, cómo y, ocasionalmente, por qué – el trabajo estaba hecho. En la novela de no-ficción, en cambio la visión subjetiva es un componente esencial de la historia. El escritor no teme involucrarse y opinar, evaluar y enfocar su cámara literaria desde ángulos muy distintos. Cada personaje tiene su propio punto de vista y cada uno de ellos es tan valioso para el escritor – y para el lector – como todos los demás a la hora de contar lo sucedido. Por otro lado, los diálogos de los personajes, esenciales para construir su personalidad e introducir al lector en el lugar de los acontecimientos, y la estructura de la narración en forma de escenas o secuencias, hacen que el texto se alargue inevitablemente.

Por todo ello, incluso trabajos de veinte mil palabras o más se quedaban en ocasiones cortos para recoger las experiencias que los nuevos periodistas deseaban transmitir. Se requería la extensión de una novela tradicional, al menos, para construir un relato consistente. Si el *New Journalism* / *non-fiction* estaba utilizando las técnicas narrativas propias de la novela, parece lógico que terminase requiriendo de una extensión similar a la que esta emplea para contar sus historias.

Capote había dedicado mucho tiempo a preparar la novela. Se había desplazado al lugar de los hechos, había entrevistado a testigos, e investigadores y había pasado largas horas hablando con los dos acusados, que se hallaban en prisión aguardando el juicio. Esta es otra de las características del género; mientras que una nota periodística o un reportaje tradicional pueden elaborarse en unos pocos días o semanas, el *New Journalism* y la no-ficción requieren un esfuerzo mayor. Resulta imprescindible una ardua y trabajosa labor de documentación, recogiendo testimonios, datos, opiniones, registrando conversaciones, a todo lo cual hay que dar, más tarde, forma.

Durante algún tiempo la novela de no-ficción disfrutó de gran popularidad entre el público lector. El mismo año en que se publica *In Cold Blood*, aparece *The Armies of the Night*, de Norman Mailer, en la que el escritor narra en tercera persona sus propias experiencias durante una marcha protesta en contra de la guerra de Vietnam y con la que obtiene un Premio Pulitzer, y Tom Wolfe publica *The Electric Kool-Aid Acid Test*, que sería considerada en lo sucesivo como uno de los mejores ejemplos del género (Thompson, 1987: 118; Bryan, 1968; Lieber, 1968: 282; Shapiro, 1968: 3)

En este, su primer trabajo extenso, Wolfe relata los avatares del escritor Ken Kesey y su grupo de seguidores, The Pranksters, mientras cruzan Norteamérica a bordo de un autobús de colores e intentan alcanzar un ‘estado de consciencia superior’ con la ayuda del LSD.

De acuerdo a Wolfe, el movimiento *hippie* surgido en California en los años sesenta y su asociación con el consumo de drogas alucinógenas nunca han sido suficientemente explorados por la literatura. El escritor asegura haberse sorprendido de que ningún otro escritor abordara un tema que, para él, reunía los ingredientes suficientes como para interesar tanto a los editores como al público en general y siempre pensó que su relato aguantaría solo hasta que apareciesen obras más exhaustivas (Wolfe, 1989: 49).

I honestly thought it would stand up only until the highly educated people who were really involved – as I wasn't – in the psychedelic world wrote their big novels. (Wolfe en Taylor, 1988: 46).

Su intención inicial había sido simplemente la de escribir un artículo de una cierta extensión para *New York Magazine* sobre la fuga de Kesey a México. El joven escritor californiano había huido del país para eludir una condena por posesión de marihuana y Wolfe planeaba encontrarse con él al sur de la frontera. Sin embargo, antes de coger el avión le llegó la noticia de que Kesey había sido atrapado por la policía y se encontraba en la cárcel del condado de San Mateo. Wolfe se desplazó hasta el lugar y se entrevistó con él, en prisión, un par de veces. A pesar de que las entrevistas resultaron frustrantes, se dio cuenta de que allí había un tema de mayor calado que los problemas con la ley de un escritor de éxito. Lo que en principio parecía que iba a ser un relato sobre otro héroe-bandido, al estilo de Junior Johnson, por los que Tom Wolfe siente tanta predilección (Stokes, 1991; Hartshore, 1982), resultó contener aspectos más complejos de lo que a primera vista parecía.

En aquellos momentos Kesey estaba considerado un escritor de considerable talento. Su primera novela, *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, aparecida en 1960, le había otorgado el reconocimiento de la crítica y estaba a punto de publicar la segunda, *Sometimes a Great Notion*. Su relación con el mundo de las drogas era un tema de gran interés para la prensa en general, que acostumbraba a presentarle como el apóstol del LSD. El consumo de alucinógenos se había convertido en un controvertido tema de debate público, a raíz de que dos psicólogos de Harvard, Richard Alpert y Timothy Leary, aseguraran que el LSD lejos de ser una sustancia peligrosa que arruinaba las vidas de los consumidores, era un valioso medio de trascender la consciencia, comparable a las experiencias religiosas (Lee y Shlaine, 1994 [1985]: 204). Los medios de comunicación estaban fascinados con el nuevo fenómeno social surgido en torno al movimiento contracultural *hippie*.

Abarcaba la moda, la música y una concepción de la vida que se alejaba por completo del estilo convencional. Wolfe, en cambio, se centra en el proceso de formación de una estructura social – Kesey y su grupo de seguidores – que, a pesar de su obsesión por encontrar “una nueva realidad” por medio de las drogas y de su modo de vida alternativo, terminan reproduciendo las mismas relaciones de poder que operan en la sociedad tradicional. Kesey busca desesperadamente ejercer el control, sobre su entorno y sobre quienes le rodean, como han venido haciendo todos los líderes religiosos o sociales desde hace siglos, solo que él sigue otros caminos para conseguirlo. Kesey busca “hacer que las cosas sucedan”, pero sin intervenir directamente, por caminos tortuosos, sugeridos, en buena medida, por el efecto que el LSD tiene en sus procesos lógicos. Y ese es precisamente el núcleo de la narración ofrecida por Wolfe.

El libro alterna los tiempos narrativos presente y pasado y la primera persona con la tercera y el autor introduce al lector en la historia poco antes de que Kesey sea puesto en libertad condicional. Ken Kesey y su grupo están embarcados en la exploración de un mundo nuevo, una nueva realidad, alternativa y al mismo tiempo más auténtica que la experimentada durante la vigilia cotidiana y la forma de acceder a ella es a través del LSD. Se apoyan en las teorías de Aldous Huxley, quien en *The Doors of Perception* (1954) sostenía que el cerebro del hombre moderno filtra una gran parte de la información captada por los sentidos, como lo haría una “válvula reductora”.

Primitive man once experienced the rich and sparkling flood of the senses fully. Children experience it for a few months – until “normal” training, conditioning, close the doors on this other world, usually for good. Somehow, Huxley had said, the drugs opened these ancient doors. And through them modern man may at last go, and rediscover his divine birthright . (Wolfe, 1968a: 44)

De alguna manera, a través de este nuevo nivel de conciencia, intentan comprender el significado del universo y su funcionamiento y para ello

interpretan las señales que observan a su alrededor. Como los antiguos adivinos, Kesey y los Pranksters tratan de poner orden en un mundo caótico e incomprensible desentrañando el significado de los mensajes que están ahí, al alcance de cualquiera que sepa reconocerlos e interpretarlos. Así, cuando uno de ellos, Neil Cassady, que no deja de hacer malabarismos con un martillo, falla es por alguna razón especial.

You know, the Chief says when Cassady misses it, it's never an accident. He's saying something. There's something going on in the room, something's getting up tight, there's bad vibrations and he wants to break it up.

They mean it. Everything in everybody's life is. . . significant. And everybody is alert, watching for the meanings. (Wolfe, 1968a: 18)

Kesey – “*the Chief*” – dirige el grupo gracias a su personalidad sobresaliente. Teóricamente, todos rechazan cualquier tipo de estructura jerárquica, pero en la práctica permanecen atentos a las indicaciones de Kesey, que a menudo formula de manera críptica. Weber había definido el carisma como aquella cualidad que posee una persona dotada de fuerzas o propiedades extraordinarias, no accesibles a cualquier otro ser humano, que implican una naturaleza excepcional y que le hacen merecedor del puesto de líder (Weber, 2007: 113). Con frecuencia, además, estas cualidades extraordinarias se vinculan a una relación especial entre individuo que las posee y la divinidad, lo que refuerza su carisma.

Para Weber, por otro lado, la valoración de dicho carisma desde un punto de vista objetivo es irrelevante. Lo que cuenta es que los seguidores del líder lo consideren, por la razón que sea, como alguien excepcional. Y no cabe duda de que, para los Pranksters, Kesey lo es. Wolfe lo presenta como una figura formidable, con el físico de un atleta y el magnetismo de un líder

religioso,¹⁹ fascinado con la tecnología y rodeado de toda clase de aparatos electrónicos para grabar y reproducir el sonido y la imagen. Durante el viaje en autobús a Nueva York lleva en todo momento una cámara de cine funcionando y con la que graba tanto al grupo, como a todo aquel que encuentran en su camino²⁰. Kesey es un dinamizador; hace que las cosas sucedan y que la gente que le rodea cambie y vea el mundo de otra manera, simplemente, como él dice, “metiéndolos en su película”. Y, poco a poco, él mismo va tomando conciencia de su poder:

Kesey was in fact, now tremendously interested in the whole phenomenon of. . . Control. He had discovered that the Pranksters had been able to control the flow of the conference, not by any Machiavellian plan, but simply by drawing the conference into their movie. (1968a: 190).

No cabe duda de que la droga desempeña un papel relevante en esta sensación poderosa. Y no es solo el LSD; también está el DMT, la marihuana, las anfetaminas...

“It is crazy and delirious and zonked out and real, with half of the mesencephalon saying

YOU ARE HIGH

and the other half saying, Nevertheless

YOU ARE GOD” (1968a: 196 -197).

Tras la presentación de Kesey, la narración de Wolfe se embarca en un largo *flashback* mediante el cual repasa la vida del escritor californiano; sus

¹⁹ Kesey acostumbra a dirigirse a sus seguidores con frases de significado oscuro y metafóricas, que Wolfe compara con los *koan* empleados por los maestros zen para despertar la consciencia de sus discípulos: “*You’re either on the bus or off the bus.*” “*Feed the hungry bee.*” “*See with your ears and hear with your eyes.*” “*Put your good where it will do the most.*” (1968: 126). Resulta interesante observar la cercanía entre los epigramas de Kesey y los de Marshall McLuhan, que se mencionaban anteriormente.

²⁰ Durante el verano de 2011, los directores Alex Gibney y Alison Elwood estrenaron el documental *Magic Trip*, que resumía las casi cien horas de filmación y grabaciones sonoras que Kesey había acumulado en su célebre viaje en autobús y que habían permanecido abandonadas en un granero más de cincuenta años.

primeros contactos con el ambiente contracultural y alternativo de Haight-Ashbury, su asentamiento junto a su grupo de acólitos en una casa en medio de un bosque, en La Honda, su viaje en un autobús pintado de colores fosforescentes hasta Nueva York y los encuentros de Kesey y los Pranksters con los líderes del movimiento beat, Allen Ginsberg y Jack Kerouak y con el otro gran explorador del ácido, Timoty Leary. De vuelta en su finca de California, Kesey organiza una gran fiesta a la que invita, entre otros, al grupo de los célebres motoristas delincuentes, los Hell's Angels, participa en unas jornadas religiosas organizadas por los miembros de la Fe Unitaria, en unas conferencias de protesta contra la Guerra del Vietnam, y monta sus famosos Test del Ácido, en los que se distribuye LSD a todos los asistentes.

En el último capítulo, aparece un Kesey que ha perdido su magnetismo, tocando la guitarra en un bar de las afueras de Los Ángeles. El público, incluso el dueño del local, se ha marchado. Weber ya había señalado que precisamente la excepcionalidad, que constituye la esencia de la dominación carismática, hace que esta no se pueda mantener a largo plazo. Antes o después debe transformarse en un tipo de dominación tradicional o de lo contrario desaparecerá (Weber, 2007 [1920]: 123 – 132).

A pesar de las similitudes que Wolfe encuentra en este grupo de buscadores de una realidad alternativa a través del ácido con el origen de ciertas sectas místicas, Kesey nunca intentó crear una organización religiosa estructurada. Su intención había sido dirigir el grupo, pero sin atribuirse el papel de líder de forma oficial y finalmente se ve incapaz de mantener el control sobre sus acólitos. Hacia el final del libro, Kesey ha agotado su magia, el poder que le hacía especial. Su magnetismo ya no atrae ni siquiera a sus seguidores de antaño. En el Epílogo, Wolfe informa de los diferentes caminos que emprendieron cada uno de ellos y del retiro de Kesey, junto a su mujer e hijos, a la granja de su hermano, en Oregón. El sueño había terminado.

Para Wolfe, el hecho de que Ken Kesey, el líder de un grupo pseudo-religioso basado en el consumo de drogas, proviniese de una familia típica americana – el clásico chico de campo, como lo era Junior Johnson – deportista y buen estudiante, era el ejemplo perfecto de los cambios que estaba experimentando la mentalidad de su país (Wolfe en Mewborn, 1987). Tras la aparición del libro, la crítica se esforzó en vano en encontrar indicios que revelasen el posicionamiento de Wolfe al respecto de las propuestas alternativas de Kesey (Weber, 2001: 13). Sin embargo, su peculiar técnica narrativa de alternar los puntos de vista, en ocasiones contradictorios, de los diferentes personajes dificulta en gran manera la tarea de localizar la opinión del propio Wolfe. En general, la recepción fue muy positiva y su prosa hiperbólica, la tipografía icónica y su estilo ‘camaleónico’ fueron considerados idóneos y acordes con el tema tratado (Zavardeh, 2001: 30).

The Electric Kool-Aid Acid Test ha resultado ser, con el paso del tiempo, un libro doblemente valioso; como uno de los mejores productos que el género de novela de no-ficción ha dado y como la inestimable crónica de una época de la que han quedado un número sorprendentemente escaso de testimonios²¹. Durante años fue considerado como el mejor trabajo de Wolfe y la realización práctica de sus teorías sobre el *New Journalism* en una obra extensa. Desde entonces no ha dejado de reeditarse y con frecuencia es empleado como material de estudio en las clases de literatura y lengua inglesa en los institutos de su país (McKeen, 1995: 58).

Como ya ocurrió con la historia de Kesey y los Pranksters, Wolfe llegó al que sería su segundo libro en el género de novela de no-ficción a través de un simple reportaje. En esta ocasión fue la revista *Rolling Stone* la que le comisionó para cubrir el lanzamiento del último vuelo a la luna, el Apollo 17, en 1972. El artículo, que estaba previsto se publicase íntegramente en un solo

²¹ Una de las preguntas que con más frecuencia le hacían, tras la publicación de este libro, era si él mismo había tomado algún tipo de droga, durante el tiempo que estuvo con Kesey o mientras lo escribía. Wolfe confiesa que en una ocasión ingirió 125 miligramos de LSD, lo que le produjo curiosas asociaciones alucinatorias entre una vieja alfombra y “la gloria democrática del pueblo americano”. Wolfe asegura que toda la experiencia “no significó nada, de nada” (Wolfe en Thompson, 1987).

número, acabó convertido en el primero de una serie de cuatro y, más tarde, en un libro al que dedicaría seis años de trabajo de campo, investigación, entrevistas y “escritura furiosa”: *The Right Stuff* (1979). Entre los proyectos que se vio obligado a posponer durante ese tiempo se encontraba el de escribir una novela sobre Nueva York, al estilo de *Vanity Fair*, de Thackeray.

En un primer momento, Wolfe se sintió fascinado por el valor que demostraban aquellos hombres al sentarse en la cima de una torre de combustible:

I was interested in who do you get to sit on top of these enormous rockets, on top of really enormous amounts of liquid oxygen. Highly volatile stuff. The Saturn 5, as I remember was 36 stories high. You just light a match and varoom! It goes up. My God, I wondered, how do they just sit there? (Wolfe en Blue, 1979)

Más tarde, y una vez en contacto con los pilotos, no tardó en advertir la especial fraternidad que componían los astronautas, de la que el resto de los mortales quedaban excluidos.

El tema era demasiado grande como para comprimirlo en unos pocos capítulos, en una revista mensual. Requería la extensión de un libro, de una novela en la que el carácter valeroso de aquellos hombres quedase adecuadamente plasmado. Por otro lado, la idea de mostrar a los pilotos de la fuerza aérea bajo un prisma heroico, en un momento en que el estamento militar se encontraba desacreditado, encajaba perfectamente con su tendencia a ir contracorriente.

It was a vacant lot in literature, there was a definite block against portraying military men in anything like a heroic light. You just couldn't write *The Charge of the Light Brigade* anymore and be taken seriously. (Wolfe en Williams, 1983).

Los pilotos de pruebas convivían con la muerte a diario – 23 por ciento de posibilidades de morir en un accidente aéreo, en veinte años de servicio – y sin embargo no hablaban de ello. Había un pacto de silencio que les impedía referirse de forma explícita al riesgo que corrían y al valor necesario para enfrentarse con dicho riesgo a diario.

My obsession was really with the psychology of the pilot. An Apollo astronaut told me that he realized there were thousands of ways you could die in space. He said he had told himself beforehand: “Well, the odds are probably 9 to 1 that I’m going to die. So I have to decide whether it’s worth it.” He thought that over, and decided: “Well, yes it is. This is the point to which my whole career has led me.” He said that once he had worked that out in his mind, everything else was fairly easy. That’s the kind of thing that fascinated me. (Wolfe en McKeen, 1995: 96).

Ante una profesión que les exige poner en peligro su vida a diario, los pilotos se aferran a la idea de que disponen del control suficiente sobre sí mismos y sobre sus máquinas como para manejar los acontecimientos y eludir la muerte. Esta llega cuando pierden –literalmente– el control de su aparato. Así, cuando repasan la secuencia de acontecimientos de un reciente accidente mortal, se esfuerzan por encontrar evidencias de que fue la propia negligencia del piloto – su ‘estupidez’ – la causante última del accidente.

One theorem was: There are no accidents and no fatal flaws in the machines; there are only pilots with the wrong stuff. (I.e., blind Fatal can’t kill me). (1979: 25).

El tema alternativo del libro es, por tanto, la visión de la existencia que estos hombres aplican a su vida cotidiana, una visión de la que excluyen por completo el fatalismo determinista. Necesitan desesperadamente mantener la fe en sí mismos y en su capacidad para manejar cualquier situación. Lo contrario significaría admitir que sus vidas están sujetas al azar y a una serie de cuestiones mecánicas que escapan a su voluntad. La premisa básica que

permite a estos hombres seguir volando un día tras otro es que, cualesquiera que sean las circunstancias a las que deban enfrentarse, siempre podrán hacer algo para evitar la fatal consecuencia de los fallos de sus aviones. Ceder al pánico paralizante, a la indecisión, o incluso a una respuesta física involuntaria – un desvanecimiento, por ejemplo – equivale a la muerte. El valor es necesario para subir cada día a la carlinga del avión, pero una vez allí es el autocontrol bajo condiciones extremas – “*The Right Stuff*” – lo que marca la diferencia entre ellos y el resto de los mortales. Se trata, sin duda, de algo muy parecido a lo que Hemingway había descrito como “*grace under pressure*” al ser preguntado por Dorothy Parker qué entendía él por “*guts*” (Reuben, 2012).

Pronto, sin embargo, se informa de la razón que lleva a estos hombres y mujeres a soportar tan penosas condiciones: Es el deseo de ascender a lo más alto de la pirámide social de su hermandad. En la cima, en solitario, se encuentra el piloto de pruebas Chuck Yeager, desconocido para todo el que no forme parte de ese pequeño y cerrado mundo; dispuesto a conservar su puesto yendo un poco más lejos cada vez que algún otro amenaza con destronarlo. Yeager personifica la quintaesencia de las cualidades que esos hombres admiran por encima de todo y el libro de Wolfe establece en un primer momento esta figura monumental contra la que se medirán los personajes que irán apareciendo más tarde cuando la historia se centra en la carrera espacial, con las naves rusas siempre un paso por delante.

La segunda parte del libro comienza con el relato de las inacabables y penosas pruebas que deben superar quienes formarán parte del primer equipo de astronautas. La lucha por obtener el control vuelve a aparecer en la narración, cuando los siete elegidos para tripular los cohetes Redstone y Atlas empleados en el programa Mercury, se enfrentan a los ingenieros que pretenden convertirlos en meros pasajeros de los artefactos dirigidos desde tierra y por ordenadores. Esta idea era una consecuencia de las razones de

estado que impulsaban todo el proyecto Mercury. Apremiados por la necesidad de colocar un hombre en el espacio antes que los rusos, los ingenieros y los políticos eligieron lo que denominaban “a quick and dirty approach” al problema. Los ‘pilotos’ no serían sino unos meros conejillos de Indias, no muy diferentes de los chimpancés utilizados en los primeros vuelos de prueba. Los astronautas, sin embargo, no estaban de acuerdo. Querían seguir pilotando su aparato, no únicamente viajando en él. Las protestas de los astronautas llegaron a Washington y los ingenieros recibieron instrucciones para modificar el diseño de las cápsulas, facilitando, hasta cierto punto que los pilotos pudieran dirigir su trayectoria. El ordenador seguiría estando al cargo, pero si algo saliese mal, ellos podrían tomar el control de la nave. La medida se revelaría muy acertada cuando, durante el último vuelo del Proyecto Mercury, varios instrumentos fallaron y Gordon Cooper hubo de tomar el mando de la nave y hacerla regresar manualmente.

Wolfe acompaña al lector en la evolución de estos hombres, desde el más oscuro anonimato hasta la cima de la popularidad, a quienes los medios de comunicación convirtieron inmediatamente en celebridades, en héroes nacionales antes de que hubiesen salido siquiera en una sola misión.

El relato finaliza con el último vuelo en solitario de la misión Mercury. Luego vendría el proyecto Apollo que conseguiría el ansiado objetivo de poner un hombre sobre la Luna, adelantando, por fin, a los rusos en la carrera espacial. Con la cancelación del proyecto Mercury una era concluyó y otra nueva dio comienzo. El momento de los siete pioneros había pasado y el brillo de la fama de la que un día disfrutaron fue apagándose mientras otros ocupaban su lugar. La odisea de los inicios de la exploración espacial se cierra volviendo a donde empezó todo, a Chuck Yeager. En el capítulo final el lector asiste a un último y espantoso duelo con la muerte del que Yeager, ahora con cuarenta años, logra salir, si no indemne, al menos con vida, gracias a las mismas cualidades que hicieron de él el mejor piloto de pruebas

años atrás: destreza, coraje y una excepcional capacidad de autocontrol en circunstancias extremas.

The Right Stuff fue adquiriendo con el paso del tiempo un sólido prestigio, tanto como uno de los mejores productos del *New Journalism* como por ser la crónica de una época en la que muchos americanos reconocían etapas de su propia vida. El título en sí mismo se convirtió en una expresión popular, acerca de cuyo significado se preguntaba al escritor en las entrevistas. Salió a la venta en el otoño de 1979 y se convirtió en un best-seller al poco tiempo. Fue premiado con el American Book Award y el National Book Critics Circle Book Award, en 1980 y la versión cinematográfica del libro, dirigida por Phillip Kaufman, se estrenó en 1983. A día de hoy es el más vendido de sus obras de no-ficción. El libro supuso también un cambio en su estilo, ahora menos aparatoso en su sintaxis, menos excesivo en su despliegue de recursos tipográficos.

Many people thought my style had changed. In my mind, I was simply adjusting my style to the tenor of pilots, at the world that they inhabit. I wasn't changing. I was just dealing with different material. (Wolfe en Sheldrick, 1979).

Durante los años siguientes Wolfe llegó a ser identificado con el libro y con los astronautas, hasta el punto de ser considerado como un especialista en el programa espacial y fue, con frecuencia, invitado a tomar parte en *talk-shows* televisivos para discutir el aspecto psicológico de aquellos hombres que tenían “lo que hay que tener”. Wolfe había retratado antes determinadas figuras – Junior Johnson o los pilotos de Vietnam – con el halo del heroísmo, pero nunca de forma tan explícita y abierta. Para buena parte de la crítica Wolfe ofreció a los lectores norteamericanos el retrato de “un grupo de hombres dispuestos a sacrificarse por su país y de los que la nación podía enorgullecerse” (Thompson, 1987). Lo hizo, además, sin caer en las hagiografías al estilo de las que en su momento publicase la revista *Life*,

“sino mostrando el auténtico temple de unos hombres, cuyas cualidades les hacían merecedores de la admiración de sus compatriotas” (Ragen, 2002: 138).

En conjunto, la novela describe un entorno social regido por la competencia a todos los niveles: entre pilotos de combate y astronautas, entre estos y los ingenieros y entre los propios astronautas por ocupar los primeros lugares. El deseo de ascender hasta lo más alto de la pirámide de prestigio está siempre presente y se justifica tan solo por el privilegio y el reconocimiento de sus iguales, no hay beneficios añadidos – al menos no hasta que todo salta a los medios de comunicación y se convierten en héroes nacionales.

A la vez y en un segundo plano es posible encontrar la lucha de esos mismos hombres por obtener el control sobre sí mismos y su entorno. Con su propia vida en juego, rechazan ferozmente el determinismo impuesto por una tecnología imperfecta primero y por las estructuras científico-militares más tarde. Sin embargo y paradójicamente, su negativa a convertirse en meros viajeros desempoderados y carentes de control sobre unas naves dirigidas por ordenadores, discurre paralela a la cesión absoluta al gobierno y a los medios de comunicación de su imagen pública, a cambio de sustanciosos beneficios económicos y de la admiración popular, estableciendo una negociación estratégica que volverá a aparecer en la obra de ficción de Tom Wolfe.

Por otro lado, la novela plantea, igualmente, la función generativa de la confrontación, del conflicto, que aparece como inherente a las relaciones humanas, pues incluso en un entorno social tan jerarquizado y reglamentado como es el ejército, en donde la disciplina de unas normas asumidas, en principio, por todos sus integrantes, debería garantizar una interacción fluida, se puede observar una realidad muy diferente.

En la práctica, las tensiones están muy presentes y la novela es un buen ejemplo de que la expresión de los propios deseos se abre camino a través de

las barreras institucionales, que en forma de órdenes e instrucciones de los mandos militares, deberían reprimir cualquier expresión de individualidad. Cuando los pilotos se “rebelan” contra la imposición de un plan de vuelo que no les satisface, encuentran la forma de presionar a las autoridades políticas para cambiarlo, lo que a la larga, como se ha visto, redundaría en beneficio del interés del proyecto²².

La teoría social contempla el conflicto como una realidad ambivalente, dado que si bien la comunidad precisa orden y armonía para su buen funcionamiento, también precisa de la innovación y del cambio que proceden de la confrontación (Coser, 1957:197-207). Este efecto positivo se repite a distintos niveles. En el ámbito político, la rivalidad entre los Estados Unidos y la U.R.S.S. se materializa en una carrera espacial que impulsa la renovación y el desarrollo tecnológico. Una rivalidad, por cierto, que el gobierno supo rentabilizar para lograr un apoyo popular masivo a los costosos proyectos espaciales, certificando una vez más que el conflicto con grupos extraños refuerza la cohesión social (Coser, 1957).

Para la organización a la que pertenecen los pilotos – las fuerzas aéreas – la competencia entre ellos por ascender en la pirámide social de su cerrado estamento, beneficia, indudablemente y en primer lugar, al propio ejército, que consigue así unos soldados que no dudan en arriesgar sus vidas en el cumplimiento de la misión asignada y en segundo a los científicos que

²² Resulta interesante observar que esta situación es posible solo cuando un cierto grado de “flexibilidad” es tolerado por el sistema. Una distribución rígida de las cuotas de poder entre los distintos estamentos que integran una organización jerarquizada previene cualquier posible “rebelión”, pero a la vez anula la posibilidad de que los actores subordinados intervengan de forma creativa para afrontar imprevistos o corregir posibles deficiencias en los planes de trabajo. Se trata de una disyuntiva bien conocida por este tipo de instituciones en general y por las militares en particular. Por una parte, cuanto más férrea sea la disciplina, más fácil será la tarea de los cuadros de mando, pero al mismo tiempo más difícil será para las bases hacer frente a problemas no contemplados por las órdenes impartidas. Los ejércitos se decantan ante este dilema por la disciplina estricta, si bien no es infrecuente que dejen una “válvula de escape” a la creatividad e iniciativa del individuo en grupos pequeños, al estilo de comandos, cuya autonomía y capacidad de improvisación es mayor que las de las fuerzas regulares.

diseñan nuevos ingenios que deben ser llevados al límite de su capacidad en peligrosos vuelos de prueba.

En el plano literario, el conflicto que nace de la combinación de intereses contrapuestos y cuotas de poder equilibradas es la base de la tensión narrativa. Como se mencionaba al inicio de este trabajo, un reparto asimétrico muy acusado de los recursos de que disponen protagonistas y antagonistas condena de antemano el desenlace, por lo que la historia pierde interés. En este sentido, el naturalismo constituye una de las escasas excepciones a lo dicho, con sus relatos de individuos enfrentados a fuerzas muy superiores a ellos mismos y abocados, por tanto, a la destrucción final, de ahí el pesimismo que caracteriza al género.

4.4. Ensayos: arte, sociedad y ciencia

A lo largo de los años, Wolfe ha ido alternando sus trabajos más largos con ensayos sobre temas diversos, en los que reflexiona sobre arte, sociedad y ciencia. En ellos, sea cual sea el tema elegido, las relaciones de poder se hallan siempre presentes. Wolfe defiende puntos de vista a menudo polémicos, que vuelve a introducir más tarde – a veces de forma indirecta, a veces repitiendo ideas casi textualmente – en sus novelas.

4.4.1. Reflexiones artísticas

En 1975, Wolfe publicó *The Painted Word*, un ensayo sobre la pintura moderna con el que hizo su entrada en el campo de la crítica cultural, terreno que seguiría explorando a lo largo de las décadas siguientes.

El ensayo denunciaba cómo un pequeño, pero influyente, grupo asentado en la ciudad de Nueva York manipulaba el mercado del arte para su propio beneficio. Este círculo, compuesto por marchantes, coleccionistas adinerados e influyentes críticos, habrían impuesto una ortodoxia centrada en el impresionismo abstracto y de la que quedaba excluida cualquier forma de representación artística figurativa.

El arte había dejado de ser una experiencia visual para convertirse en la ilustración de una determinada teoría artística. Tal y como el crítico Hilton Kramer, a quien Wolfe cita en su ensayo, afirmaba en el *New York Times*:

Realism does not lack its partisans, but it does rather conspicuously lack a persuasive theory. And given the nature of our intellectual commerce with works of art, to lack a persuasive theory is to lack something crucial – the means by which our experience of individual work is joined to our understanding of the values they signify. (Kramer, 1973)

Wolfe consideraba, además, que este tipo de puro abstraccionismo excluía cualquier posibilidad de comentario social, impidiendo así lo que, en su opinión, constituía la función primordial del artista en cualquier sociedad.

El ensayo hace en conjunto una defensa de la libertad de creación artística, en contra de la imposición dogmática de determinadas tendencias por parte de quienes se han erigido a sí mismos en *gatekeepers* del arte. El humor y estilo directo con que está escrito hizo que tuviese una excelente acogida entre el público lector, si bien, y como era de esperar, levantó una gran polémica entre aquellos contra los que iba dirigido. Los ataques que llovieron sobre Wolfe en esta ocasión fueron incluso más intempestivos que los que había recibido en respuesta a su sátira sobre el director de la revista *New Yorker*. El artista y profesor de arte Tony Robin le reprochaba en un debate radiofónico de llenar su ensayo de medias verdades y argumentos ilógicos (Buckley, 1990: 90). Los más templados le acusaban de ser un intruso, que se adentraba en un terreno del que lo desconocía todo, pero otros llegaban al insulto personal. En la revista *New Republic* se le acusaba de fascista y le comparaban con el soldado al que lavan el cerebro en la película *The Manchurian Candidate* (Ragen, 2002: 23; McKeen, 1995: 84). Un cierto número de críticas, en el *Time*, en *New York Book Review* y en *Partisan Review*, comparaban al autor del ensayo con un niño de corta edad contemplando una película pornográfica, el sentido de cuyas imágenes está más allá de su comprensión (Flippo, 1980: 30; Russell, 1975: 5). La similitud entre estas críticas, que Wolfe catalogó como “*X-rated insults*”, demostraba, a su juicio, que el mundo del arte era en realidad una pequeña comunidad de individuos que se relacionaban exclusivamente entre sí y que no podían evitar tomarse las ideas prestadas de unos a otros. En este caso, Robert Dahl,

el analista político que había rechazado la afirmación de que en los Estados Unidos existiesen élites de poder tal y como aseguraba C. W. Mills, no hubiera tenido más remedio que reconocer que el colectivo descrito por Wolfe se ajusta a las condiciones impuestas por él mismo. Wolfe muestra la existencia de un grupo bien definido, con ejemplos de casos en los que las preferencias de este grupo van en contra de las de otros grupos divergentes y cómo la supuesta élite logra imponer sus intereses (Dahl, 1958: 466). Esta reticencia a admitir la existencia de “élites de poder”, ha sido compartida, y expresada, por Tom Wolfe en diversas ocasiones, a pesar de que entra en clara contradicción con las afirmaciones vertidas en este ensayo (Wolfe 1968b: 14-15; Moyers, 1990, 253-254).

Wolfe repitió su defensa del realismo en las artes plásticas con otro ensayo bastante posterior, “The Invisible Artist”, incluido en el volumen *Hooking Up* (2000f). En esta ocasión dirige su mirada hacia el escultor Frederic E. Hart (1943 – 1999), artista dotado de gran destreza e inspiración a la hora de tallar en piedra la figura humana. Hart pasó gran parte de su vida profesional en Washington y se especializó en escenas bíblicas y mitológicas de un enorme realismo, pero a causa de su estilo de inspiración clásica fue ignorado por la prensa especializada y las secciones de arte de los principales periódicos.

El mundo del arte, insiste Wolfe, se reduce a unas tres mil personas, entre marchantes, dueños de salas de exposiciones, coleccionistas, estudiosos, críticos y artistas, todos ellos ubicados en la ciudad de Nueva York. Para este grupo, la única tendencia artística digna de consideración es el expresionismo abstracto, sustentado por una intrincada teoría crítica postmoderna, mientras que el estilo clásico, figurativo y realista, es considerado como “artificial y falso” (2000f: 134). Wolfe menciona también a otros escultores figurativos, Eric Parks, Raymond J. Kaskey, Audrey Flack, todos ellos artistas con un excelente dominio de la técnica, pero que han sido igualmente relegados a la

‘invisibilidad’ por la crítica y pone a Richard Serra como ejemplo de un escultor que, a pesar del rechazo popular que generan sus piezas de “hierro oxidado”, ha llegado a ser considerado como “el más grande escultor americano” (139).

Wolfe transmite la idea de que la habilidad en el manejo de los materiales y la destreza adquirida a través de años de esfuerzo y trabajo duro son valores que han desaparecido por completo del arte moderno y cita al comediógrafo Tom Stoppard, en su obra *Artist Descending a Staircase* (1972): “Imagination without skill gives us contemporary art”²³.

Estos ensayos sobre el arte revelan, además de una cierta preferencia estética, el aprecio de Wolfe hacia los valores tradicionales, tales como el aprendizaje de las técnicas clásicas y el ejercicio constante hasta llegar a dominarlas. El éxito y el reconocimiento público debe ser la merecida recompensa de quienes han pagado el precio de una vida de sacrificio y dedicación y Wolfe muestra su disgusto cuando este reconocimiento se le niega a artistas como Hart, a favor de otros que solo son capaces de aportar una pose políticamente correcta y un discurso teórico vacío de contenido.

Wolfe se adentró incluso en el terreno de la arquitectura con *From Bauhaus to Our House*, publicado en 1981. En este caso su ataque iba dirigido hacia el estilo arquitectónico internacional que se había impuesto en los Estados Unidos siguiendo las escuelas de Mies van der Rohe, Le Corbusier y Walter Gropius. Aquí, Wolfe argumenta que la adopción de una filosofía arquitectónica dictada por los académicos había llenado las ciudades americanas de edificios rectangulares, superficies planas de acero y cristal y transformado los centros urbanos en paisajes monótonos y aburridos. Los arquitectos se limitaban, según él, a seguir una teoría importada de Europa, que restringía su creatividad, a la vez que abandonaban la propia tradición arquitectónica americana. Los discípulos de la escuela Bauhaus y los

²³ Wolfe vuelve a insertar esta cita, doce años más tarde, en su última novela, *Back to Blood*, en la que ridiculiza una vez más el arte moderno (Wolfe, 2012: 469).

alumnos de estos habían formado una estirpe endogámica y autocomplaciente de arquitectos que habían llegado a controlar las tendencias arquitectónicas vigentes, de forma muy parecida a lo que sucedía con el mundo de la pintura.

De nuevo los profesionales aludidos levantaron voces indignadas acusándolo de impulsar una estética reaccionaria y negando su cualificación para emitir juicios en un campo que le era ajeno. (Forgey, 1981). Sin embargo, las respuestas hostiles de los expertos no hicieron sino aumentar las simpatías hacia Wolfe entre los lectores que formaban parte de la gente de la calle, quienes aseguraban que simplemente había puesto en palabras lo que muchos pensaban pero no se atrevían a decir (Ragen, 2002: 29).

My interest in writing *From Bauhaus to Our House* was not to express aesthetic preferences in architecture but to present an intellectual history of how ideas take hold in the United States, which is still a little colony of Europe when it comes to ideas. (Wolfe en Reagan, 1983: 14).

Wolfe haría todavía otra notable incursión en el campo de la crítica cultural, pero en este caso en un terreno que conocía bien, la literatura. Con su ensayo “Stalking the Billion-Footed Beast”, aparecido en *Harper's*, en noviembre de 1989, Wolfe iba a rechazar las corrientes modernistas y postmodernistas de la literatura Americana y a proponer un regreso a una novela realista, firmemente anclada en la vida social, de donde el género debía extraer su fuerza narrativa. La relevancia de este ensayo, dentro del panorama literario de su época y en relación con la obra de ficción de Wolfe, merece que se le dedique una atención especial, por lo que volverá a aparecer en la última sección de este trabajo.

4.4.2. Crítica social

En 1970, Wolfe publicó en *New York Magazine* “Radical Chic. That Party at Lenny’s”, uno de sus ensayos que más repercusión mediática han tenido²⁴ y en el que Wolfe describía, en tono de sátira, la fiesta que en enero de ese mismo año habían dado el compositor Leonard Bernstein y su esposa Felicia Montealegre, en su apartamento de Park Avenue, al objeto de recaudar fondos destinados al movimiento negro Black Panther Party. A la fiesta acudió un gran número de invitados blancos pertenecientes a la élite social y cultural neoyorkina y un pequeño grupo de hombres y mujeres afroamericanos, miembros del grupo revolucionario en cuestión.

Wolfe, que a pesar de no haber sido invitado a la fiesta había logrado acceder a la misma mediante una estratagema, se presentó a los anfitriones nada más llegar y, provisto de una libreta y un bolígrafo, se dispuso a tomar nota de todo lo que veía y escuchaba. Tal vez recordando las duras críticas que hubo de soportar por causa de las inexactitudes que plagaban el reportaje sobre el editor de la revista *The New Yorker*, esperaba no volver a caer en el mismo error por segunda vez. En cualquier caso, en esta ocasión registraría de forma tan minuciosa detalles relativos a vestimentas, decoración, comida

²⁴ El término ‘Radical Chic’ ha sido, desde la aparición de este ensayo, atribuido a Tom Wolfe, sin embargo, al parecer y de acuerdo a Susan Walker (1987) fue el periodista Seymour Krim quien lo empleó por primera vez. Como sucedió con muchas otras expresiones, fue Wolfe quien lo popularizó y lo hizo hasta el punto de convertirlo en una expresión empleada habitualmente para ridiculizar a las clases liberales que apoyaban a los movimientos a favor de los derechos civiles (McEneaney, 2009: 57).

y, sobre todo, diálogos²⁵, que más tarde le reprocharían el mal gusto de grabar conversaciones de forma subrepticia, algo que él se tomó como un cumplido hacia su habilidad para recoger de forma fidedigna los comentarios de los invitados (McKeen, 1995: 77).

Wolfe describe con punzante ironía los esfuerzos de los Bernstein y sus invitados por congraciarse con un grupo revolucionario que propugna la abolición del mismo sistema social que sus anfitriones representan y ofrece dos motivos para tal comportamiento.

En primer lugar una buena parte de los miembros de la izquierda liberal, situada en el estrato más alto de la sociedad, ha comenzado a sentir un cierto complejo de culpa debido a la privilegiada posición que ocupa. En la década de los años sesenta, las diferencias económicas y culturales entre las clases altas y los más desfavorecidos en las grandes ciudades eran considerables. La permeabilidad social había permitido, sin embargo, durante los últimos años, el rápido ascenso de individuos que provenían de familias de clase media, pero que no podían evitar la sensación de que estaban traicionando sus orígenes al disfrutar de un bienestar que se les negaba a quienes habían quedado atrás.

Esta élite liberal se enfrenta, además, añade Wolfe, a toda una serie de dilemas éticos, como el que supone tener empleados de servicio doméstico. Muchos han decidido que estos empleados no deben ser negros, para evitar así situaciones embarazosas cuando al organizar fiestas como la de los Bernstein – o la que antes habían dado Sidney y Gail Lumet, o John Simon, de Random House, o el editor Richard Baron – se produzca la circunstancia de que los “invitados de honor” sean de la misma etnia que los sirvientes. Por

²⁵ Este detalle, la capacidad de recoger fielmente conversaciones mediante notas o el entrenado uso de la memoria, parece ser una de las herramientas necesarias tanto del reportero que ejerce el *New Journalism* como del escritor de no ficción. Truman Capote se enorgullecía de esta habilidad, que él consideraba imprescindible y que había desarrollado tras años de intensos ejercicios (Plimpton, 1966).

eso la mayoría ha decidido contratar hispanos, como han hecho Lenny y Felicia. Por otro lado está, además, la cuestión de cuál puede ser la forma más adecuada de referirse a ellos. Negros, afroamericanos, gente de color... es difícil saber cómo acertar con el apelativo correcto, pues cambia con frecuencia. En cualquier caso, los sirvientes son algo de lo que simplemente no pueden prescindir.

Just at this point some well-meaning soul is going to say, Why not do without servants altogether if the matter creates such unbearable tension and one truly believes in equality? Well, even to raise the question is to reveal the most fundamental ignorance of life in the great co-ops and townhouses of the East Side in the age of Radical Chic. Why, my God! Servants are not a mere convenience, they're an absolute psychological necessity. Once one is into that life, truly into it, with the morning workout on the velvet swings at Kounovsky's and the late mornings at the telephone, and the lunch at the Running Footman, which is now regarded as really better than La Grenouille, Lutèce, Lafayette, La Caravelle and the rest of the general Frog Pond, less ostentatious, more of the David Hicks feeling, less of the Parish-Hadley look, and then – well, then the idea of not having servants is unthinkable. But even that does not say it all. It makes it sound like a matter of convenience, when actually it is a sheer and fundamental matter of – having servants. Does one comprehend? (Wolfe, 1970).

La cuestión es que estos miembros de la clase más alta, que viven rodeados de un lujoso bienestar, simpatizan con las clases bajas y “sienten que deben hacer algo” por grupos como el Black Panther Party. Se trata de un impulso, de una emoción irrefrenable por ayudar a esa gente, mezclada con una cierta nostalgia por un modo de vida diferente al suyo, más sencillo, más natural. Wolfe lo denomina *nostalgie de la boue*, la nostalgia del barro, el impulso que lleva en ocasiones a los miembros de la clase más elevada a adoptar usos, comportamientos, ropas y vocabulario propios de la clase baja,

lo que les permite además diferenciarse de los nuevos ricos que provienen de la clase media y que se esfuerzan en mostrar una atildada elegancia.

Nostalgie de la boue is a 19th-century French term that means, literally, “nostalgia for the mud.”... (It) tends to be a favorite motif whenever great many new faces and a lot of new money enter Society. New arrivals have always had two ways of certifying their superiority over the hated “middle class.” (Wolfe, 1970).

La segunda razón para organizar este tipo de eventos es que se han puesto de moda. Las fiestas como la de los Bernstein se han convertido en algo habitual entre los miembros de las clases mejor situadas y compiten entre ellos por ‘estar a la última’. Wolfe cuenta cómo algunos de los invitados blancos de Lenny y Felicia se muestran menos interesados en las reivindicaciones sociales de los activistas negros que en el aspecto lúdico del evento y preguntan “a quién tienen que dirigirse para organizar ellos también una fiesta como esta”.

Los miembros del grupo radical, por su parte, son descritos por Wolfe poniendo el acento en su aspecto, muy diferente del resto de los invitados. Visten ropas de cuero ajustadas, jerséis de cuello alto y gorras estilo militar, todo de color negro, y de su físico emana una vitalidad de la que carecen otros grupos pro-derechos civiles. “These are no civil-rights Negroes wearing gray suits three sizes too big – these are real men!” Cuando toman la palabra, su dialéctica es revolucionaria. Se dan a sí mismos cargos militares, “Ministro de Defensa”, “Mariscal de Campo”, “Comandante”, “Capitán”. Denuncian la opresión que sufren los negros en los barrios marginales, la pobreza, la persecución y exigen derechos, enseñanza, programas de alimentación para los niños más pobres, pero también reclaman el control de los medios de producción, el control de las calles de sus barrios y su derecho a llevar armas para defenderse. Exigen un cambio social y político que les permita también a ellos formar parte de las estructuras de poder.

La diferencia entre el poder detentado por los dos grupos presentes en la fiesta es patente; mientras que la élite blanca representada por Bernstein y sus amigos disponen de los medios económicos necesarios para rodearse de lujo y sofisticación y del prestigio suficiente como para reclamar respeto y reconocimiento, los invitados negros carecen de nada que no sea su capacidad para ejercer la violencia. Esto es característico de quienes se encuentran en el nivel más bajo de la pirámide social, tal y como señalan ciertos estudios sociológicos (Waytz, 2009). Los desposeídos de cualquier otra fuente de poder recurren con frecuencia a la única que les queda, la fuerza física, la violencia. Don Cox, Mariscal de Campo del grupo en Oakland, pone en palabras su situación:

We have no power within the system, and we will never have any power within the system. The only power we have is the power to destroy, the power to disrupt.

Tal vez por esa razón, reunidos los dos grupos, los dos extremos del abanico social, en la misma sala, son los miembros de la clase alta quienes se sienten intimidados físicamente. Nadie se atreve a rebatir abiertamente las proclamas de los líderes negros, aun cuando suponen un ataque directo al orden que ellos mismos representan. Y cuando finalmente solicitan aportaciones económicas, todos se sienten obligados a contribuir.

En la fiesta se encontraba también la periodista Charlotte Curtis, escribiendo para el *New York Times*, que, a diferencia de Wolfe, había sido invitada oficialmente. Cuando Curtis publicó su crónica de la fiesta, las críticas comenzaron a llover sobre los Bernstein y sobre quienes organizaban actos similares. Leonard Bernstein estaba considerado, en aquella época, como uno de los mejores directores de orquesta y compositores norteamericanos y era una celebridad internacional. Como tal y debido tanto a su importante papel en la cultura de su país, como a su acomodada posición económica, se podía considerar como un representante de alta sociedad. Por el contrario el *Black Panther Party* era un grupo revolucionario, implicado en

actos violentos y que reivindicaba, como se ha visto, el uso de la fuerza para lograr sus objetivos políticos. Alguno de los activistas presentes en la fiesta de los Bernstein acababa de ser puesto en libertad bajo fianza apenas unos días antes. Toda esa suma de circunstancias hizo que la reacción pública fuese muy negativa.

Sin embargo, cuando varios meses después, en junio, Wolfe publicó su ensayo, el aguacero se convirtió en una auténtica tormenta de proporciones nacionales. Las condenas hacia Leonard Bernstein llegaron desde todos los ámbitos, incluso desde las asociaciones judías, con quienes el compositor había colaborado en numerosas ocasiones. Finalmente, Bernstein se vio obligado a repudiar públicamente a los *Black Panther* y a sus métodos. Y por supuesto las iras de la izquierda liberal se volcaron sobre Wolfe, a quien acusaron de fomentar actitudes reaccionarias. A pesar de que no hay en el ensayo de Wolfe ningún reproche explícito hacia los miembros del grupo negro revolucionario, la imagen de calculada y manipuladora estrategia con que presenta el discurso de los activistas hizo que estos, algún tiempo después, al ser preguntados sobre el autor en una entrevista publicada en *Time*, respondiesen:

You mean that dirty, blatant, lying, racist dog who wrote that fascist disgusting thing in *New York Magazine*? (Foote, 1970: 74)

Los dardos de Wolfe iban dirigidos, sobre todo, hacia los invitados blancos, quienes pretendían adoptar posturas solidarias que no eran sino una mera pose. Se trataba en parte del sentimiento de culpa y en parte del deseo de estar a la última en un círculo social que devoraba actitudes, ideologías y tendencias y las banalizaba hasta convertirlas en una moda pasajera. Wolfe ridiculiza más a estas clases altas y a su incapacidad para hacer frente a la estrategia manipuladora de sus invitados activistas, que a estos últimos.

El ensayo resulta, además, un interesante estudio de la distribución del poder entre dos grupos muy distintos, situados a uno y otro extremo de la escala social. Los numerosos miembros de clase alta, blanca, protestante y judía, presentes en la fiesta, disponen aparentemente de mayor poder, en términos absolutos, que el puñado de invitados negros, representantes de la clase urbana más desfavorecida. En cuestión de prestigio social, educación, dinero y capacidad de influencia, Bernstein y sus amigos se encuentran muy por encima de los miembros del *Black Panther Party*, quienes tan solo disponen de la violencia física y de su discurso revolucionario como fuentes de poder. Sin embargo, y tal y como se vio en la primera parte de este trabajo, uno de los factores que determina la cuota de poder a disposición de un actor es el contexto en que se aplica (Lukes, 2005: 75). Al convertirlos en sus invitados de honor, dejando que invadan, por así decirlo, su espacio físico y al otorgarles la palabra, permitiéndoles exponer su agresivo discurso, los anfitriones se sitúan en una posición de vulnerabilidad con respecto al reducido grupo de activistas negros. Estos ponen en práctica una velada amenaza de agresión física, a través de sus ropas, de su retórica militarista y de sus maneras intimidatorias, que da excelentes resultados a juzgar por las reacciones que obtienen entre los invitados blancos y que Wolfe describe meticulosamente. El sentimiento de culpa que experimenta la élite blanca, además, no hace sino acentuar su debilidad, impidiéndole responder adecuadamente a los ataques verbales que recibe de quienes de esta forma pasan a detentar la autoridad moral.

En el ámbito de la dialéctica de poder, a menudo la amenaza del uso de la violencia, resulta un recurso más eficaz que el ejercicio de la misma, cuando dicha amenaza es manejada con la estrategia adecuada y el ensayo “*Mau-mauing the Flak Catchers*” (1970) es un claro ejemplo de ello.

Centrado en la ciudad de San Francisco, describe la forma en que los grupos minoritarios procedentes de los barrios marginales intimidan a los

funcionarios para lograr fondos públicos, ayudas y empleos comunitarios²⁶. Wolfe muestra la forma en que buena parte de las ayudas públicas destinadas a las minorías étnicas – negros, mejicanos, indios, filipinos, samoanos – terminan en los bolsillos de líderes sin escrúpulos de estas comunidades.

El ensayo de Wolfe denuncia, además, el absoluto desconocimiento por parte de la administración de la situación real dentro de los *ghettos*. La ignorancia de los responsables es tal que ni siquiera saben con quién deben tratar para poner en práctica los programas de ayuda. Es de esta ignorancia de lo que se aprovechan los mencionados líderes, quienes mediante sencillos pero eficaces métodos de presión logran la concesión de subvenciones económicas y otras ventajas.

Wolfe describe todo el proceso, que comienza por formar un grupo con aspecto lo suficientemente intimidante como para aterrorizar al funcionario de turno. El líder elige habitualmente a los miembros de la comunidad más grandes y de aspecto más amenazador y les indica cómo deben vestirse, cómo deben peinarse y, sobre todo, cómo deben comportarse.

Now don't forget. When you go downtown, y'all wear your ghetto rags ... see ... Don't go down there with your Italian silk jerseys on and your brown suede and green alligator shoes and your Harry Belafonte shirts looking like some supercool toothpick-noddin' fool ... you know ... Don't nobody give a damn how pretty you can look ... You wear your combat fatigues and your leather pieces and your shades ... your ghetto rags ... see ... And don't go down there with your hair all done up nice in your curly Afro like you're messing around. You do down with your hair stickin' out and sittin' up! Lookin' wild! I want to

²⁶ El título hace referencia a cierta expresión de argot – *mau-mauing* – empleada para referirse a la intimidación física y deriva del nombre de la tribu Kikuyu, de Kenia, que en los años cincuenta se rebeló violentamente contra la ocupación británica desatando una ola de terror y matanzas entre los colonos (Ragen, 2002: 102-103). Por otro lado, el sustantivo '*flak catcher*', tal y como es utilizado por Wolfe en este contexto, se podría traducir de forma libre por '*el que se come los marrones*'.

see you down there looking like a bunch of wild niggers! (Wolfe, 1970: 124).

El líder agitador se presenta acompañado de su gente en las dependencias oficiales y reclama una entrevista con el responsable del departamento de ayudas a los grupos minoritarios, quien invariablemente se encuentra fuera de la ciudad o reunido y no puede atenderles, por lo que un funcionario de grado medio es designado para reunirse con ellos y soportar todo el espectáculo. Es el *flak catcher*.

Este funcionario, que carece de poder suficiente como para conceder nada de lo que solicitan, debe dialogar con ellos y transmitirles la idea de que la administración está de su parte y hace todo lo posible por ayudarles. Pero el grupo no se deja engañar; saben que no están allí para negociar sino para transmitir un mensaje implícito de amenaza: si no nos dais lo que pedimos, habrá problemas.

Then Chaser would say, "Now when we get there, I want you to come down front and stare at the man and don't say nothing. You just glare. No matter what he says. He'll try to get you to agree with him. He'll say, 'Ain't that right?' and 'You know what I mean?' and he wants you to say yes or nod your head ... see ... It's part of his psychological jiveass. But you don't say nothing. You just glare . . .

Resulta interesante comprobar que Wolfe emplea técnicas narrativas muy similares a las de Chaser para lograr el acuerdo tácito del lector. Desde las primeras líneas de estos dos ensayos, Wolfe establece un marco en el que narrador y lector comparten unas mismas referencias y puntos de vista. Ambos quedan, pues, definidos por su colaboración interpretativa de los acontecimientos descritos. El uso frecuente de apóstrofes dirigidos al lector – “deny it if you wish to” – reclama la colaboración y el acuerdo de este y sus abundantes generalizaciones proporcionan conclusiones en lugar de facilitar premisas. Estas conclusiones se ven reforzadas por la descripción minuciosa de la lujosa decoración del apartamento donde el encuentro tiene lugar,

contrapuesta a la ruda apariencia de los invitados de honor, en “Radical Chic” o de las ropas baratas y vulgares del funcionario, contra el aspecto ‘agresivo’ de los visitantes en “Mau-mauing”. Argucias retóricas, todas ellas, que hacen que el lector inconscientemente asienta y reconozca la veracidad de las afirmaciones vertidas.

Por supuesto, los problemas nunca llegan a materializarse. Toda su estrategia se basa en la amenaza implícita y nunca llevan a cabo ningún acto violento. Si lo intentasen, solo provocarían la intervención de las fuerzas de seguridad y todo el montaje se vendría abajo. Deben limitarse a la amenaza. La eficacia de estas acciones se apoya, al mismo tiempo, en la ignorancia de la administración a la que Wolfe hace referencia y que le lleva a identificar a los líderes de estos grupos como las personas a través de las que deben canalizar las ayudas oficiales. Si alguien es capaz de movilizar a un grupo lo suficientemente numeroso como para organizar una protesta, razonan los altos cargos, es sin duda porque tiene un cierto ascendiente entre los miembros de su comunidad y es la persona con la que hay que tratar.

Los dos ensayos, “Radical Chic. That Party at Lenny’s” y “Mau-mauing the Flak Catchers” fueron incluidos en un único volumen (1970) y su aparición despertó de nuevo las críticas de la izquierda intelectual que acusó a Wolfe de alinearse con una ideología neo-conservadora. Wolfe, por su parte se defendió, como siempre lo ha hecho, asegurando que sus escritos nunca han tenido intencionalidad política, pero la controversia al respecto de lo adecuado o no de las sátiras de Wolfe y la carga política que conllevan no ha disminuido con el paso del tiempo. Mientras que autores como Kevin T. McEneaney consideran que estos ensayos tan solo alientan las políticas de la derecha hacia los movimientos pro-derechos civiles:

In “Radical Chic” he mocks ignorance and innocence amid the informality of salon conversation among liberals, while in “Mau-

Mauing the Flak Catchers” he praises the out-of-touch efficiency in government bureaucracy, yet Wolfe does not supply any supporting statistical evidence for his implications of featherbedding. Propagandistic perception, based not on facts but on smear phrasing, became the basis for the neoconservative approach to persuading the population at large to vote against their own interests – the coining of contemptuous insults underpinning by explicit or implicit racism was to be their coded calling card. (McEneaney, 2009: 57)

Otros como Brian A. Ragen, estiman que Wolfe se limitó a recoger, con su estilo ácido y burlón, una realidad innegable.

While there doubtless were community organizers who were truly committed to their neighborhoods and who may even have used the mau-mauing tactics Wolfe describes for altruistic ends, it is certainly true that many were just as venal as Wolfe suggests. In later years leaders of groups Wolfe mentions, including the Black Panthers and the Blackstone Rangers, were convicted of fraud in the misappropriation of the funds they had received from the government. The confrontations they staged certainly put money in the leaders’ pockets, whether or not it produced other results (Ragen, 2002: 114).

Así pues, los dos reportajes-ensayos fueron, inevitablemente, interpretados en términos políticos, cuando el interés real del autor se centra en describir la gestión que los actores implicados en el juego social hacen de las relaciones de poder que regulan dicho juego. Kevin T. McEneaney y James N. Stull, por ejemplo, acusan a Wolfe de desprestigiar con sus burlas la tarea de quienes se esforzaban por nivelar los desequilibrios sociales (McEneaney, 2009: 58-60) y de acallar la diversidad de voces discordantes con la “supuesta autoridad ideológica de un observador imparcial” (Stull, 1991: 27). Estos reproches, sin embargo, supeditan el relato narrativo a determinados condicionamientos éticos por un lado y por otro a una visión sesgada, interpretación que no fue unánimemente compartida, como señala la opinión de Lisa Stokes (1991: 22), quien en la misma publicación que Stull

(*The Journal of American Culture*), alaba la multiplicidad de voces que coexisten en los textos de Wolfe.

Desde el punto de vista de las relaciones de poder, Wolfe ofrece una imagen de la sociedad norteamericana fragmentada en colectivos permanentemente enfrentados entre sí y para los que existe poca esperanza de entendimiento. El acceso a las fuentes de poder – dinero, liderazgo carismático – se revela, por tanto, crucial, ya sea para medrar socialmente, para conservar la propia posición o simplemente para sobrevivir. Esta visión amarga y desoladora volverá a aparecer más tarde en su obra de ficción.

4.4.3.Ciencia y determinismo

La atracción de Tom Wolfe hacia las ciencias del comportamiento viene de su época de estudiante, cuando cursaba el posgrado de Estudios Americanos, en la Universidad de Yale.

“I realized that almost everything one does is determined by status considerations... As early as 1956, I became convinced that there must be some area of the brain that determines this drive.” (Wolfe en Hoffman, 2009).

Este interés se puso de manifiesto por primera vez en su obra literaria con el ensayo “O Rotten Gotham – Sliding Down the Behavioral Sink”, incluido en *The Pump House Gang* (1968b: 289-305). En él, Wolfe presenta al Dr. Edward T. Hall, un antropólogo que ha hecho de la ciudad de Nueva York su campo de observación. La Gran Manzana era en aquellos momentos una urbe de casi ocho millones de habitantes, muchos de ellos viviendo en condiciones inhumanas.

I just spent two days with Edward T. Hall, an anthropologist, watching thousand of my fellow New Yorkers short-circuiting themselves into hot little twitching death balls with jolts of their own adrenalin. Dr. Hall says it is overcrowding that does it. Overcrowding gets the adrenalin going, and the adrenalin gets them hyped up. And here they are, hyped up, turning bilious, nephritic, queer, autistic, sadistic, barren, batty, sloppy, hot-in-the-pants, chancered-on-the-flankers, leering, puling, numb – the usual in New York, in other words. (290)

Wolfe describe, a continuación, los experimentos que los etólogos llevan a cabo con ratas blancas de Noruega: Los científicos han observado que, sometidos a condiciones de hacinamiento extremo, estos pacíficos roedores se convierten en animales agresivos y desquiciados, enfermos física y mentalmente. Su estricto orden social y sus códigos de conducta innatos saltan por los aires, entran en juego feroces luchas de poder y no tarda en aparecer una jerarquía de estatus, en la que los individuos más fuertes se apropian del espacio suficiente para ellos y sus familias, mientras que el resto, se ven obligados a agolparse en un área reducida, peleándose unos con otros y adoptando toda clase de comportamientos aberrantes. Las ratas “aristócratas”, en cambio, disfrutan de mejores condiciones de vida, lo que las hace más grandes, fuertes y saludables.

La descripción que Wolfe hace del comportamiento de las ratas que se amontonan en los espacios centrales de las jaulas – el equivalente a los *inner cities* de las grandes ciudades norteamericanas – evoca el de los seres humanos – conductas sexuales alteradas, agresiones, neurosis – y establece un paralelismo entre la respuesta al medio ambiente social de las ratas del laboratorio y la de los habitantes de las grandes ciudades. La imagen de la sociedad que el ensayo de Wolfe sugiere es la de una selva, en la que tan pronto como las condiciones del entorno se deterioran, las normas de convivencia y los valores morales desaparecen e impera la ley del más fuerte, que otorga la supervivencia y los privilegios a quienes disponen de más poder. El mensaje que destila el ensayo es que las personas están tan sometidas a las leyes del comportamiento como cualquier otra especie del reino animal y que la vida no es sino un permanente conflicto de poder.

Algún tiempo después, Wolfe descubriría en el libro *Physical Control of the Mind* (1969) los trabajos del neurólogo español José Manuel Rodríguez Delgado, que demostraban la posibilidad de controlar el comportamiento de

los animales actuando sobre el cerebro mediante impulsos eléctricos²⁷. Wolfe quedó tan impresionado, que desde entonces ha venido refiriéndose al científico español como el mejor en su campo y ha incluido referencias a sus estudios en dos de sus obras de ficción: su primera y su tercera novelas.

Delgado había mostrado que el cerebro está sometido a una serie de procesos fisiológicos que regulan su funcionamiento y que dichos procesos, predecibles y manipulables, eran, al menos, tan responsables del comportamiento de las personas como el ejercicio de la voluntad consciente. Sus experimentos con cámaras de privación sensorial fueron incluso más allá y le llevaron a concluir que “la mente humana no le pertenece al individuo, sino que se asemeja más a una plaza pública en la que intervienen todos los miembros de la comunidad. La mente es, de hecho, una combinación transitoria de elementos tomados del medio ambiente”²⁸ (Wolfe, 2006).

Wolfe siempre ha estado convencido de la influencia decisiva que ejerce el medio social en la conformación de la personalidad y ya en la década de los noventa, nuevos trabajos científicos vendrían a reforzar esta visión determinista de la naturaleza humana, si bien introduciendo un nuevo factor condicionante: la herencia genética. Fue entonces cuando Wolfe conoció el trabajo de Edward O. Wilson, quien a partir del estudio de las hormigas llegaría a desarrollar una nueva disciplina científica, la sociobiología. De acuerdo a Wilson, la herencia genética acumulada tras miles de años de evolución ha programado a todos los seres vivos, incluidos los humanos, para actuar de determinada manera.

Dos ensayos, ambos incluidos en la antología *Hooking up* (2000), dan cuenta de los resultados de las investigaciones de Wilson y de sus

²⁷ En 1965, una nota de prensa en el *New York Times* (Osmundsen, 1965), informaba de algunos espectaculares experimentos del doctor Delgado. En la plaza de toros de Córdoba, por ejemplo, Delgado se había enfrentado a un toro de lidia al que le habían sido insertados unos electrodos en el cerebro. Mediante un aparato de radio que emitía impulsos a dichos electrodos, el científico había sido capaz de frenar en seco la embestida del animal.

²⁸ Afirmación que Wolfe repite en *The Bonfire of the Vanities* y en *I Am Charlotte Simmons*.

consecuencias en el terreno social. En “Sorry, but Your Soul Just Died”, aparecido por primera vez en *The Independent*, en 1996, Wolfe califica a Wilson como el nuevo Darwin por la repercusión que sus descubrimientos sobre la influencia que la herencia genética tendrá en el futuro en la concepción de la naturaleza del ser humano. Las conclusiones, explica Wolfe, son demoledoras:

Every human brain, he says, is born not as a blank tablet (a tabula rasa) waiting to be filled in by experience but as ‘an expose negative waiting to be slipped into developer fluid’. You can develop the negative well or you can develop it poorly, but either way you are going to get precious little that is not already imprinted on the film. The print is the individual’s genetic history, over thousands of years of evolution, and there is not much anybody can do about it (90-91).

Si los resultados de los experimentos del Dr. Hall con las ratas de laboratorio y las teorías acerca de la formación de la personalidad del doctor Delgado sugerían la sumisión del individuo a la presión social, Wilson añade que dicho individuo está previamente condicionado por la herencia acumulada a través de milenios de evolución. Y si en el primer caso existía, al menos, la posibilidad de escapar a la influencia social, no la hay de evitar la determinación genética:

Furthermore, says Wilson, genetics determine not only things such as temperament, role preferences, emotional responses, and levels of aggression but also many of our most revered moral choices, which are not choices at all in any free-will sense but tendencies imprinted in the hypothalamus and limbic regions of the brain (91).

En esta ocasión no fue el ensayo de Wolfe el que dio pie a acaloradas controversias, sino los resultados científicos a los que el escritor hace referencia. El texto recoge las disputas que agitaron la sociedad norteamericana durante algunos años, disputas derivadas en buena parte de

las consecuencias morales de dichas teorías científicas. La cuestión de la responsabilidad por los propios actos, por ejemplo, quedaría en entredicho en caso de aceptar que los seres humanos están condicionados por sus genes y privados, en consecuencia, de la capacidad de decidir libremente. Las teorías biológicas exigían, además y de confirmarse, un planteamiento completamente diferente de graves problemas que aquejaban a la sociedad norteamericana, como la violencia y el crimen. Un alto cargo de la agencia federal Alcohol, Drug Abuse and Mental Health Administration propuso, por ejemplo, identificar desde la infancia a aquellos individuos programados genéticamente para desarrollar comportamientos violentos y someterlos a terapia farmacológica (92-93).

Wolfe retomó el tema en “Diggibabble, Fairy Dust and the Human Anthill” (2000b). La primera parte del ensayo de Wolfe está dedicada a analizar la predicción que a principios de los noventa venían haciendo los apóstoles de las tecnologías de la comunicación: internet, la red de redes, iba a crear una mente global, a la que todos los seres humanos estarían conectados. Sería algo así como el siguiente paso en la evolución humana. Wolfe desmonta estas predicciones aludiendo a la realidad del momento: los seres humanos siguen estando tan divididos y enfrentados como lo han estado siempre.

I hate to be the one who brings this news to the tribe, to the magic Digikingdom, but the simple truth is that the Web, the Internet, does one thing. It speeds up the retrieval and dissemination of information. (76).

What have the breathtaking advances in communications technology done for the human mind? Beats me. (77).

Por otra parte, opone los descubrimientos en el campo de la neurobiología como el terreno del que con mayor probabilidad saldrán los conceptos que revolucionarán la concepción de la mente humana. De nuevo introduce al biólogo Edward O. Wilson y esta vez dibuja un perfil biográfico del científico, desde sus inicios como mirmecólogo hasta su creación de la

nueva disciplina, la sociobiología. La publicación de su obra *Sociobiology: The New Synthesis*, en 1975, y en especial el último capítulo de la misma en el que se exponía su teoría de la influencia de la herencia genética en la configuración de la mente humana, provocó una sacudida en la comunidad científica, y en la sociedad en general (Wolfe, 2000b: 80-81). Wolfe le atribuye la revivificación del darwinismo y, de nuevo, informa de que, de acuerdo a las investigaciones de Wilson, la influencia de la herencia genética en la conformación de la personalidad es absoluta.

Free will among humans, no less than among ants, was an illusion. The 'soul' and the 'mind' were illusions, too, and so was the notion of a 'self'. (2000b, 82).

Simultáneamente, los estudios del funcionamiento del cerebro llegaban, por distinto camino, a la misma conclusión que habían alcanzado los genetistas: el libre albedrío es una ilusión. Durante la década de los ochenta, los experimentos que el neurocientífico Benjamin Libet estaba realizando mostraban que los procesos inconscientes que el cerebro lleva a cabo para iniciar una acción determinada comienzan una fracción de segundo antes de que el sujeto sea consciente de que ha tomado una decisión concreta (Libet, 2004: 47-57). En otras palabras, el cerebro elige antes de que lo haga la mente consciente, que se aferra a la ilusión de que es ella quien ha tomado la decisión final. La conclusión suponía que las decisiones, incluso aquellas que surgen tras un periodo de reflexión, provienen en realidad del subconsciente.

La neurociencia parece afirmar que no existe nada fuera de lo que es posible observar mediante el sofisticado equipo que la tecnología pone actualmente al servicio de los investigadores. No existe el 'yo' consciente, no existe la 'mente', ni por supuesto existe el 'alma'. Todos estos conceptos deben ser puestos entre comillas, ya que no son más que el resultado de una serie de procesos regulados por leyes físicas y químicas y, por tanto, predecibles. Sin embargo, Wolfe se muestra reacio a aceptar esta posibilidad

y en numerosas entrevistas concedidas en los últimos años ha expresado su convicción de que debe haber algo más en el ser humano que explique su creatividad, su afán de superación y su capacidad de controlarse a sí mismo y suprimir sus tendencias agresivas o criminales (Wolfe, 2004: 104; Pinker, 2009: 837).

Tom Wolfe, se muestra escéptico, pero al mismo tiempo interesado en la influencia que todas estas teorías acerca de la mente humana y la identidad del individuo pueden tener en el futuro en la sociedad. Más tarde afirmaría que no había sido su intención defender la existencia del alma y que con su ensayo “Sorry, but Your Soul Just Died”, tan solo había pretendido exponer el hecho de que la neurociencia y la reciente teoría genética confirmaban la predicción de Friedrich Nietzsche de una total desaparición de valores para el siglo XXI (Wolfe, 2009).

En esencia todas estas teorías desempoderan al individuo al sustraerle el control de sus propios actos. Como ya había sucedido cien años atrás, con Charles Darwin y sus teorías de la evolución de las especies, la ciencia venía a negar la capacidad del ser humano para tomar las riendas de su destino, al exponer de manera flagrante la forma en que el medio ambiente, la herencia genética y los mecanismos autónomos de su naturaleza animal confluyen para crear su carácter y una ilusión de libre albedrío.

En el plano literario, Wolfe ha hecho uso de todas estas teorías e hipótesis, en el mejor estilo del género naturalista, para elaborar la estructura de sus novelas. En ellas, como se verá, es posible encontrar una fuerte carga determinista procedente tanto del entorno social, como de la naturaleza animal de los protagonistas. Sin embargo, también aparece en sus novelas la vitalidad del espíritu humano que, de una u otra manera, consigue encontrar el poder personal necesario para resistir la presión del medio ambiente, adaptarse y sobrevivir. En la resolución de esta tensión entre las fuerzas que

intentan dirigir al individuo y la lucha de este por mantener su identidad se halla la esencia de las obras de ficción analizadas.

5. Reflejos del poder en la obra de Tom Wolfe

Se apuntaba, en la Introducción, la importancia que esta tesis otorga a las circunstancias que rodean tanto al autor analizado como a sus obras. Es posible que el de escritor sea un oficio solitario, pero desde luego no es ajeno a la influencia del entorno. Las circunstancias sociales y culturales, la interacción del escritor con aquellos otros de su generación, la recepción de su obra por parte de la crítica y de los lectores, todo ello condiciona en mayor o menor medida la producción literaria y constituye en sí mismo un campo de estudio de gran interés.

En el caso presente, y a pesar de que los objetivos principales son otros, como hemos venido repitiendo, examinar esas circunstancias contribuirá en gran medida a comprender mejor el resultado final. Por esa razón, hemos revisado, en las secciones previas, las etapas periodística y de no-ficción de Tom Wolfe y por esa misma razón se verá, en las secciones que preceden al estudio de sus novelas, al escritor en relación con quienes siguieron un camino paralelo al suyo, escribiendo con técnicas similares y ocupándose en algunas ocasiones de los mismos temas y en otras de cuestiones cercanas. Se verá también la reacción crítica que su obra ha generado, que, como sus textos, se caracteriza por los excesos. Por último, y antes de entrar en el análisis de su producción novelística, se examinarán las circunstancias que rodearon la confección de sus cuatro novelas de ficción, quedando así establecido el contexto que rodea las obras analizadas.

5.1. Tom Wolfe y la generación del *New Journalism*

La carrera literaria de Tom Wolfe se ha desarrollado de forma paralela a la de otros escritores con los que comparte, además de un mismo momento histórico y unas mismas referencias culturales, un estilo definido. Les une cierta forma particular de describir la realidad que ha servido para etiquetar a este grupo de autores, a pesar de que, cuando se les examina de cerca, es posible encontrar en ellos tantos rasgos comunes, como diferencias en cuanto a tono, temas tratados y actitud personal hacia la sociedad que observan y que transforman en piezas literarias.

En este grupo destacan ciertos nombres, como los de Truman Capote, Hunter S. Thompson, Norman Mailer, Gay Talese, Joan Didion o Jimmy Breslin. Todos ellos produjeron la parte más importante de su obra en la segunda mitad del siglo XX, dando cuenta, igual que en el caso de Wolfe, de las transformaciones que la sociedad norteamericana estaba experimentando en un momento de fuerte crecimiento económico, en el que eclosionaban, además, estilos de vida alternativos que ponían en cuestión los valores tradicionales.

Para ello decidieron cambiar las reglas que habían regido hasta entonces en el género periodístico, como se ha visto más arriba, dejando a un lado la narración objetiva y distante del reportero o del cronista que adoptando la filosofía “fly in the wall”, observa unos acontecimientos cercanos, pero siempre pasando inadvertido para los protagonistas. Los escritores del *New Journalism*, reconvertidos más tarde en novelistas de no-ficción o de ficción pura, no ocultan

su presencia, ni a los protagonistas de la historia, ni al lector, receptor último de una crónica personal y subjetiva.

Rasgo en común de la mayoría es su origen familiar. Pertenecientes a una clase media que tras la Segunda Guerra Mundial fue capaz de mejorar sus condiciones de vida y proporcionar a sus hijos una educación superior, tal vez las excepciones más notables sean las de Truman Capote y Hunter S. Thompson, quienes nunca llegaron más allá de los estudios básicos, debido el primero a sus problemas económicos (Clarke, 2005) y el segundo a complicaciones con la ley durante su adolescencia (Homberger, 2005). En cualquier caso, todos comparten una temprana afición a las letras, que les lleva a escribir en periódicos estudiantiles o a publicar relatos de ficción en revistas escolares. En el caso de Talese, es su madre la influencia decisiva en el desarrollo de su afición a la escritura (Talese, 2006), como lo fue la figura paterna en el caso de Wolfe.

Talese, Thompson y Wolfe comparten, además, una temprana afición hacia el béisbol; los tres lo practicaron de jóvenes y en algún momento consideraron la posibilidad de dedicarse a ello profesionalmente (Lounsberry, 2003; Ragen, 2002; Whitmer, 1999). El deporte desempeña un papel importante en la vida de varios de estos escritores, bien como actividad juvenil o bien como tema literario, más tarde. Para Talese los deportistas resultan fascinantes por su capacidad de asimilar los fracasos.

Sports is about people who lose and lose and lose. They lose games; then they lose their jobs. It can be very intriguing. (Talese en Lounsberry, 2003: 3).

En cualquier caso, junto al béisbol, será sobre todo el boxeo el deporte que atraiga la pluma tanto de Talese, como de Mailer y de Wolfe. El primero cuenta en su haber con 38 artículos sobre los campeones Floyd Patterson y Joe Louis (Talese, 2006), y los tres han prestado atención a Muhammad Ali (Mailer (2013 [1975]; Talese, 2010; Wolfe 1963), en algún momento de su carrera. De todos ellos, sin embargo, en Wolfe, la intersección entre deporte y letras es menos relevante y aparece tan solo en sus comienzos; más tarde, mientras que sus

compañeros de profesión dirigen sus trabajos hacia la sección deportiva de los diarios para los que trabajan o se ocupan de redactar crónicas relacionadas con el crimen, él se fija en aspectos más mundanos y escribe ensayos y reportajes que presentan desde el principio un marcado tinte sociológico.

Todos, en cualquier caso, publican con frecuencia en las mismas revistas y diarios: *Esquire* (Didion, Talese, Thompson, Wolfe); *The New York Times* (Didion, Mailer, Talese, Thompson), *Harper's* (Capote, Mailer, Wolfe), *New York Magazine* (Breslin, Wolfe), *Rolling Stone* (Thompson, Wolfe), lo que evidencia, además, otro rasgo compartido: la región de Nueva York como centro de su actividad literaria. Durante las décadas de 1960 y 1970, esta ciudad supuso un referente cultural inevitable y Wolfe recuerda esta época como unos “años dorados” del periodismo. Fue allí donde se originó el innovador *New Journalism*, con todos ellos influenciándose entre sí y sin ser plenamente conscientes, en un primer momento, de que estaban dando a luz a un género que terminaría etiquetando su trabajo.

Wolfe, a pesar de todo, no oculta sus orígenes sureños, alrededor de los cuales elabora su imagen personal, con su estudiado atuendo y sus modales suaves que se distancian de la agresiva franqueza con que se presentan Mailer, Thompson o Breslin, de quien Talese llegó a decir que le parecía innecesariamente rudo y que había convertido esa “rudeza” en una manifestación comercial de su mentalidad (Talese en Roiphe, 2009). Esta cuestión en especial, la de una imagen pública concreta y más o menos “fabricada” para los medios de comunicación, es algo que también es posible encontrar en varios de estos escritores. Tal vez quien más se acerque a la figura del *dandy* que Wolfe populariza sea Gay Talese, hijo de inmigrantes italianos y acostumbrado a vestir desde muy joven trajes a medida (Roiphe, 2009). Su elegancia, como en el caso de Wolfe, se ha convertido en una seña de identidad que le caracteriza y que ha mantenido durante toda su vida.

En cambio Hunter S. Thompson podría constituir el reverso de la moneda de los dos anteriores, con sus modales rudos y su aspecto de hombre duro. Su trayectoria vital sugiere que su personalidad no se alejaba demasiado de la imagen transmitida, si bien él mismo reconocía que había llegado a crear una *persona* literaria con la que, con el paso de los años terminó por confundirse.

I'm never sure which one people expect me to be. Very often they conflict – most often, as a matter of fact. I'm leading a normal life and right along side me there is this myth, and it is growing and mushrooming and getting more and more warped. When I get invited to, say, speak at universities, I'm not sure if they are inviting Duke or Thompson. I'm not sure who to be. (Thompson, 1978).

No es de extrañar que así fuese, teniendo en cuenta las circunstancias que rodearon su vida privada y literaria. Aficionado a las armas²⁹, consumidor habitual de drogas y fascinado por la violencia física, Thompson adquirió notoriedad con su libro *Hell's Angels: The Strange and Terrible Saga of the Outlaw Motorcycle Gang* (1967), en el que narra sus experiencias tras un año de convivencia con los tristemente famosos *outsiders*. La relación del escritor con los motoristas concluyó bruscamente al propinarle estos una terrible paliza, motivada por un desacuerdo económico sobre los beneficios que el escritor estaba obteniendo con sus historias sobre el grupo (Litwak, 1967).

La violencia ha acompañado también al escritor Norman Mailer, quien llegó a ser conocido por su carácter irascible. Mailer sostuvo en su momento encendidos debates televisivos con el escritor Gore Vidal, en el programa *The Dick Cavett Show*, en el que llegaron a intercambiar insultos y amenazas (Patterson, 2007). En cierta ocasión se enzarzó a puñetazos con John Updike (Campbell, 2007) y en otra, en estado de embriaguez, Mailer apuñaló repetidamente a su segunda esposa, Adele Morales, causándole lesiones de

²⁹ En cierta ocasión, Thompson disparó, accidentalmente, a su ayudante Deborah Fuller, al parecer mientras intentaba ahuyentar a un oso que había entrado en los terrenos de su casa, en las montañas de Colorado. Las heridas de Fuller resultaron leves, aunque la ayudante formuló, más tarde, una demanda por valor de 100.000 dólares (*USA Today*, 2006).

gravedad que requirieron intervención quirúrgica (Campbell, 2007). La actitud agresiva de Mailer hacia las mujeres le hizo merecedor de críticas frecuentes por parte de grupos feministas (Oates, 1971).

Por su parte, Tom Wolfe ha mantenido una escrupulosa discreción en lo relativo a su vida privada, sin incidentes ni escándalos que hayan trascendido a los medios de comunicación. En 1978, Wolfe se casó con Sheila Berger, directora de la sección de arte de *Harper's Magazine*, y ha tenido dos hijos, Alexandra y Thomas y esa es toda la información al respecto de su vida familiar que es posible encontrar en las reseñas sobre el escritor. La imagen que proyecta cada vez que aparece en público es exactamente la que él desea transmitir y se circunscribe a su vida profesional: sus artículos, sus libros y sus ideas sobre literatura. Como se ha visto en las secciones previas, esto no significa en absoluto, que la controversia le sea ajena, pero se trata siempre y en todos los casos de “cuestiones de trabajo”, por así decirlo.

En este aspecto, tanto Wolfe como Gay Talese, quien ha permanecido durante toda su vida matrimonial junto a su primera esposa, parecen ser una excepción; Mailer se casó seis veces y tuvo nueve hijos, de sus distintas mujeres (Campbell, 2007), Thompson solo tuvo un hijo, de su primera mujer, pero la pareja perdió cinco más en complicaciones durante el embarazo o fallecimientos al poco de nacer (McKeen, 2009). Joan Didion perdió a su hija Quintana Roo Dunne y a su marido, John Gregory Dunne, en apenas dos años, la primera de neumonía y el segundo víctima de un ataque al corazón en presencia de la escritora (Fay-LeBlanc, 2006). En cuanto a Truman Capote, su abierta relación sentimental con el escritor Harper Lee, en unos años en los que la homosexualidad estaba todavía lejos del grado de aceptación social de hoy en día, atrajo la atención de la prensa a lo largo de toda su vida (Krebs, 1984).

Por otro lado, en cuestiones de ideología política o moral Wolfe se mantiene a una cierta distancia de los pronunciamientos públicos de los escritores

de su generación y ello, nuevamente, de forma intencionada. Wolfe ha insistido en que su obra no respalda ninguna opción política concreta, a pesar de estar impregnada de conservadurismo. Como se verá en el análisis de los capítulos siguientes, prefiere transmitir su mensaje de forma implícita a través de las historias y de los personajes que las pueblan.

En cambio, Mailer y Thompson no han tenido reparos en declarar abiertamente sus convicciones³⁰ y en tomar parte activa en movimientos civiles a favor del derecho a poseer armas, o de la legalización del consumo de drogas (Campbell, 2007; McKeen, 2009), por ejemplo. Ambos escritores firmaron el manifiesto “Writers and Editors War Tax Protest” (NWTRCC, 2013), que promovía la negativa a pagar impuestos como protesta contra la guerra de Vietnam. Hunter S. Thompson siempre se mostró un crítico acérrimo del presidente Richard Nixon, a quien consideraba el mal personificado y a quien comparaba con el diablo, si bien posteriormente llegó a afirmar que de tener que elegir entre Nixon y el equipo Bush-Cheney, se quedaría con el primero sin lugar a dudas (Thompson, 2004).

En cuanto a Norman Mailer y Jimmy Breslin, en 1969 tomaron parte en las primarias por la alcaldía de la ciudad de Nueva York, del Partido Demócrata, abogando por la secesión y la constitución de un nuevo estado, aunque con escaso éxito. Mailer fue miembro activo del Partido Demócrata desde 1980 hasta su fallecimiento, en 2007, víctima de un colapso renal. Thompson, por su parte y como se ha dicho, fue un ardiente defensor de la legalización del consumo de drogas y del derecho a portar armas, y contribuyó con frecuencia con la organización African American Civil Rights Movement (Thompson, 1979).

Parece inevitable, pues, que de una u otra manera la política se haya mezclado con la producción literaria y periodística de estos escritores y haya condicionado los temas sobre los que elegían escribir. En el caso de Mailer, por ejemplo, su primer éxito, *The Armies of the Night* (1968), premiado con el

³⁰ Thompson aseguraba sobre sí mismo que era un “auténtico adicto a la política” (Brinkley y McDonell, 2000).

National Book Award y un Premio Pulitzer, describe su participación en la marcha anti-Vietnam que se había celebrado el año anterior en Washington. Ese mismo año publica *Miami and the Siege of Chicago*, en el que da cuenta de las Convenciones Republicana y Demócrata de ese mismo año.

Por su parte, Hunter S. Thompson, cubrió la campaña del Partido Demócrata para las elecciones presidenciales, centrándose en el candidato George McGovern, en una serie de reportajes que publicó la revista *Rolling Stone* y que más tarde serían recopilados bajo el título *Fear and Loathing: On the Campaign Trail '72* (1973).

En cambio, Tom Wolfe nunca ha hecho explícito su compromiso político, a pesar de que el conservadurismo estadounidense haya sacado con frecuencia rendimiento de sus ensayos, como se ha visto en capítulos anteriores. A la hora de elegir sus temas ha preferido centrarse en movimientos culturales, alternativos o no, los hábitos sociales de la clase alta y las consecuencias morales de los últimos descubrimientos científicos. En sus primeros artículos, sin embargo, Wolfe prestó atención también al ciudadano medio y a sus nuevas circunstancias, un interés compartido con Jimmy Breslin, quien, al morir el presidente Kennedy, llegó a escribir un reportaje con Clifton Polard, el hombre encargado de la tarea de cavar su tumba, como personaje central (Breslin, 2013 [1963]). Wolfe y Talese salieron a la calle el mismo día en que John Fitzgerald Kennedy fue asesinado para observar la reacción de la gente común, para tomar nota de sus muestras de dolor – o de lo contrario – y convertirlas en un crónica del efecto que el magnicidio tenía entre los ciudadanos de a pie³¹ (Lago, 2013). Este cambio de enfoque – de los individuos relevantes, a las personas anónimas – fue una característica del *New Journalism* de los primeros tiempos, que reflejaba la

³¹ Curiosamente, no observaron nada de particular. En la ciudad de Nueva York, a 1.500 millas de Dallas, Texas, la vida transcurría como de costumbre. Ni uno ni otro obtuvieron material con el que elaborar un artículo. Sin embargo, resulta relevante este interés por conocer la reacción del hombre de la calle, que lleva a Talese, por ejemplo, a narrar el desfile del Día de San Patricio bajo la perspectiva de la persona que toca la tuba, o un partido de la liga de béisbol a través de la discusión de una pareja de enamorados, en las gradas (Roiphe, 2009).

visión de la sociedad norteamericana del momento, que abogaba por una redistribución del poder más democrática, más participativa. Suponía una elevación del ciudadano medio y su reivindicación como objeto de interés mediático y estos escritores le dedicaron una atención preferente.

Wolfe no fue el único en escribir sobre los grupos culturales alternativos; Joan Didion lo hizo con notables resultados en *Slouching Towards Bethlehem* (1968), donde recogió sus experiencias personales en contacto con los movimientos hippies que estaban floreciendo en San Francisco, California, durante esos años. Con el tema del consumo de droga siempre presente, Didion describe las nuevas relaciones familiares y los nuevos valores morales que imperan entre los jóvenes de las comunas y las nuevas normas – o más bien su ausencia – que rigen las relaciones sexuales. Wolfe profundiza en estos temas en su libro sobre el escritor Ken Kessey que publica ese mismo año, *The Electric Kool-Aid Acid Test*, si bien todo lo relativo a la “revolución sexual” que se vivió en esa época, como se ha dicho más arriba, constituye una ausencia notable en su obra en general y habrá que esperar hasta sus últimos libros de ficción para detectar la opinión que el fenómeno le merece.

Por el contrario, Gay Talese, en *Thy Neighbor's Wife* (1981), da cuenta del cambio de actitud de muchos norteamericanos hacia el sexo, en esa época. Talese describe con minuciosa precisión la actitud desinhibida de matrimonios que toman parte en intercambios de pareja, individuos – hombres y mujeres – que mantienen una amplia variedad de compañeros de cama sin vincularse sentimentalmente a ninguno o los problemas legales de quienes intentan comerciar con publicaciones en las aparecen desnudos femeninos.

Estos grupos, que se distancian del modo de vida tradicional, que se liberan de las ataduras de la convención o, en palabras de Tom Wolfe, “crean su propia *estatusfera*”, están presentes también en Hunter S. Thompson y quizá su obra más señalada en este sentido sea la mencionada crónica sobre los motoristas delincuentes. En *Hell's Angels*, confluyen tres temas por los que Thompson siempre sintió predilección: violencia, sexo y drogas. Como sucede con

frecuencia con los trabajos de no-ficción fue en origen un reportaje que Thompson realizó por encargo de una revista, *The Nation* (1965), y más tarde dio origen al libro que describe, desde el interior, la vida cotidiana y las andanzas de los miembros del grupo.

Una característica compartida por varios escritores del *New Journalism* es la atracción hacia las figuras de criminales de uno u otro tipo. Thompson se fijó en los motoristas, Truman Capote, transformó el homicidio de una familia de granjeros de Kansas en su mayor éxito, *In Cold Blood* (1966). Norman Mailer escribió sobre Lee Harvey Oswald, el asesino del presidente Kennedy, convirtió al convicto Gary Gilmore en protagonista de *The Executioner's Song*, por la que recibió un Premio Pulitzer y contribuyó a la liberación condicional de otro asesino³², Jack Abbott, con *In the Belly of the Beast* (1981).

Por su parte, tanto Jimmy Breslin, como Gay Talese dedicaron una parte considerable de sus esfuerzos literarios al crimen organizado de la ciudad de Nueva York. Breslin se relacionó con miembros de la familia Luchese en el curso de sus labores de investigación literaria, aunque con resultados no siempre positivos, pues en 1970 recibió una paliza de un miembro de una familia rival, que hizo necesaria su hospitalización. El libro *The Gang that Couldn't Shoot Straight* (1969) es fruto de dichas investigaciones y su protagonista está basado en el mafioso Joe Gallo. La novela fue trasladada a la gran pantalla en la película del mismo título, protagonizada por Robert de Niro.

Por su parte Talese, se centró en la familia Bonanno, con el patriarca Joseph “Joe Bananas” Bonanno y su hijo Bill como personajes centrales, al escribir *Honor Thy Father* (1971), a quienes presenta en su faceta de “hombres de negocios”, con sus problemas familiares y personales en primer plano y sus dificultades con la justicia y disputas con otros clanes de delincuentes como telón

³² Pocos días tras ser puesto en libertad, Abbott mató a puñaladas a un joven con quien había sostenido una disputa. El nuevo crimen hizo que lloviesen las críticas sobre el escritor y que Mailer admitiese “no sentirse orgulloso”, del papel que había desempeñado en el dramático suceso (Mailer en Ulin, 2007).

de fondo. Esta no es la única incursión en la crónica negra de Talese, pues también se ocupó de los tristemente famosos homicidios perpetrados por Charles Manson en “Charlie Manson’s Home on the Range” (1970).

Debemos tener curiosidad por la verdad. En realidad nunca conseguiremos la verdad absoluta, pero sí que los demás nos digan cómo ven y cómo viven el mundo. Los mafiosos también son personas. Y tenemos la obligación de acercarnos a ellos sin prejuicios, sin estar predispuestos, así sean asesinos o terroristas. Son personas que tienen zonas marginales o grises, con razones para comportarse así. Para matar, por ejemplo. Y nosotros debemos conocer esas razones. Comprenderlas. Por eso, muchas veces, lo que uno escribe es todo un reto. Porque darle voz a los delincuentes no está bien visto. (Talese en Núñez, 2013).

Por el contrario, el crimen como fenómeno social es un campo que ha estado siempre fuera del ámbito de interés de Tom Wolfe. Con excepción de su última novela, *Back to Blood* (2012), en la que toma a un policía de la ciudad de Miami como protagonista y a un traficante de arte ruso como su oponente, los delincuentes nunca han figurado en su agenda, e incluso en este último caso, el libro está lejos del género negro, pues el aspecto criminal resulta casi anecdótico. El interés de Wolfe se ha dirigido siempre hacia la forma en que reacciona el individuo sometido a la presión social y la ansiedad por ascender o conservar una elevada condición social. En sus obras de ficción aparecen individuos que infringen la ley y buena parte de una de aquellas – *A Man in Full* (1998) – transcurre en el interior de una prisión, sin embargo, ni el crimen en sí mismo, ni la tradicional parafernalia que el género elabora en torno a la investigación policial son en ningún momento el centro de sus narraciones. Para Wolfe, el delito no es más que la decisión que toma un individuo en un momento dado como una opción más, entre otras, para hacer frente a unas circunstancias particulares.

En cualquier caso, todos ellos comparten un mismo método de trabajo basado en la documentación exhaustiva sobre el tema tratado, que les lleva

incluso a convivir con los sujetos sobre los que escribirán más tarde. Wolfe, Talese, Mailer, Thompson y Capote invierten largos períodos de tiempo en documentarse, en “captar” la esencia de los individuos que retratan. Es el método que tan buen resultado le dio a Talese con Frank Sinatra (“Frank Sinatra Has a Cold”, 1966) o con Joe DiMaggio (“The Silent Season of a Hero”, 1966), pero que se demanda a cambio largos procesos de producción. Antes de completar *In Cold Blood*, Truman Capote pasó cuatro años entrevistando a los protagonistas, a testigos y a policías y dando forma a las notas acumuladas y Tom Wolfe necesita períodos de tiempo aún más largos para escribir sus novelas. Para Talese todo ese tiempo es necesario para comprender a las personas retratadas, sus circunstancias y sus motivaciones, por eso, para él, la cualidad más importante del reportero es la paciencia. El resultado es un relato veraz, preciso, que se ajusta a la verdad escrupulosamente. “Yo aspiro a ser un buen contador de historias, con un matiz importante, y es que no me aparto de los hechos y solo utilizo nombres reales. Yo escribo reportajes y un reportaje no es ficción. Hay que poner mucho cuidado en no imaginar absolutamente nada” (Talese en Núñez, 2013). Aunque no en todos los casos es así, para Mailer la relación del texto literario con la realidad debe alcanzar una solución de compromiso.

I would go so far as to say that any history that gets built entirely upon fact is going to be full of error and will be misleading. It's the human mind that is able to synthesize what the reality might have been. Now, that reality doesn't have to be the one that took place, it has to be a reality that people can live with in their narrow minds, as the likelihood of how something could take place. And that's the key difference. (Mailer en O'Hagan, 2007).

Esta fina línea que separa la realidad de la ficción en ocasiones se difumina. Fue el caso de la narración de Capote sobre el homicidio de los granjeros, que despertó algunos recelos, a pesar del ya mencionado trabajo de documentación sobre el terreno. Ciertos críticos, como Phillip Tompkins (1966)

o Jack Olsen (Hood, 1998-99), incluso reconociendo la obra de arte que era *In Cold Blood*, expresaban ciertas dudas sobre la exactitud de las supuestas citas textuales y sobre la veracidad de algunas escenas.

Wolfe por su parte ha demostrado una considerable habilidad para transformar la realidad y los personajes de carne y hueso en iconos reconocibles, que cumplen dentro de la narración la función de representar a grupos sociales determinados. El mundo que Wolfe construye en sus trabajos literarios refleja la realidad norteamericana, pero deja fuera una buena parte de esa sociedad, como el crimen o la revolución sexual. En ocasiones trata ciertos aspectos que aparecen ante los lectores tamizados por esa sátira que con tanta destreza maneja y con la que descalifica, por extensión, a todo el movimiento de los derechos civiles, por ejemplo, a partir de episodios aislados o cuando habla sobre esa inmigración que ha crecido de forma exponencial en las últimas décadas, lo hace de forma anecdótica, sin la reflexión que merece un fenómeno que amenaza con transformar el tejido social de la nación.

Los avatares políticos de su país no encuentran tampoco hueco en sus novelas; los dramáticos acontecimientos del 11 de septiembre de 2001, por ejemplo, están ausentes, a diferencia de Mailer o de Thompson, quienes no ocultan sus críticas a las políticas desarrolladas por el gobierno de su país, tanto dentro como fuera de sus fronteras (Mailer, 2003), o su escepticismo al respecto de la versión oficial de los ataques (Thompson en Bulger, 2004).

A la hora de poner por escrito esa realidad que con tanto afán se esfuerzan por recoger, las diferencias entre uno y otro son notables; mientras Mailer emplea una prosa trabajada y que él mismo ha definido de “barroca”, a pesar de que en ocasiones ha sido calificada como “simplicidad lírica” (Campbell, 2007), la de Talese destaca por una sintaxis elaborada, de frases largas y construcción compleja. Thompson organiza su técnica narrativa alrededor de sí mismo y de la “persona” que ha creado, a la vez narrador y protagonista de sus historias, “parte periodismo y parte memorias personales, fruto de una imaginación salvaje una retórica aún más salvaje”, tal y como Tom Wolfe lo definió en su obituario

(2005). Wolfe en cambio, ha explotado los recursos tipográficos y ha recurrido a los intensificadores verbales hasta el extremo, en un intento de sorprender al lector y captar su atención. Las experiencias personales son la base de buena parte de los trabajos de estos escritores, en ocasiones narradas en tercera persona, como en el caso de Mailer en *Armies of the Night* (1968), en otras desempeñando una función catártica, como en la transcripción literaria del dolor por la pérdida de los seres queridos, en Joan Didion (*The Year of Magical Thinking*, 2005). Tom Wolfe, en cambio, evita toda referencia a sí mismo y es necesaria una segunda lectura para detectar la presencia del escritor en sus textos. Didion, además y como Wolfe, se ha ocupado de la pérdida de valores, de la degradación moral de su país, hasta el punto del “todo vale” que *The Bonfire of the Vanities* refleja. Sus protagonistas se ven zarandeados por fuerzas que se empeñan en desbaratar sus vidas, en una transposición literaria de su propia existencia, y contra las que se enfrentan a base de tozudez.

Por otro lado, cada uno ofrece una visión personal de las dinámicas de poder que afectan a los norteamericanos, aunque Wolfe elige siempre aquella que muestra al individuo aislado y ofrece al lector una muestra de los distintos medios de empoderamiento que la sociedad pone a su disposición. En cuanto a los asesinos que Mailer, Talese o Breslin retratan, se trata de personas que apenas sí poseen control sobre la violencia que ejercen y se diría que es esta la que les posee a ellos. En *The Executioner's Song* (1979), Mailer expone un ejemplo paradigmático de desempoderamiento, el asesino Gary Gilmore, quien llevó una vida desordenada y a merced de sus impulsos, durante la cual los escasos intentos de alcanzar la estabilidad, se vieron frustrados por su falta de autocontrol y consiguiente uso de la violencia. Consumidor habitual de drogas, mató a dos personas en el transcurso de dos robos y fue condenado a la pena capital. Paradójicamente, el momento en que ejerció un mayor control sobre su vida y su destino fue cuando forzó la maquinaria legal para ser ejecutado en el menor

tiempo posible. El control último sobre la propia vida – Gilmore intentó suicidarse dos veces – aparece repetidamente en las novelas de Tom Wolfe.

Los mafiosos que Talese muestra, por otro lado, carecen de restricciones morales y su falta de escrúpulos, junto a la organización criminal a la que pertenecen, los ha empoderado. Aparecen, sin embargo, no en el ejercicio del poder de que disponen, sino en el devenir cotidiano, afectados por preocupaciones que le resultan familiares al lector. Solo que ellos son individuos que disponen de la vida de otras personas para conseguir sus fines o para resolver sus disputas. Poseen un grado de control sobre su entorno del que no disponen sus vecinos y, a veces, leyendo el relato de Talese es posible llegar a olvidar este detalle crucial.

Tal vez, la mejor forma de contemplar el trabajo de cualquiera de estos escritores – o la más equilibrada, al menos – sea considerarla en relación con la de los demás, pues cada uno ofrece su personal versión de una compleja y polifacética realidad social. En cualquier caso, al examinar su obra en conjunto no es difícil encontrar elementos comunes; la mayoría comenzó trabajando como reportero, todos ellos publicaron sus trabajos mediante sucesivas entregas en más de una ocasión y lo hicieron en las mismas publicaciones. Todos han visto su trabajo trasladado al cine, con mayor o menor acierto, y todos ellos han recibido el reconocimiento de la crítica, tanto a través de premios, como por medio de la vinculación de sus nombres con el estilo, con el género literario y periodístico por el que sin duda serán recordados, la novela de no ficción y el *New Journalism*.

5.2. Recepción crítica de la obra de Tom Wolfe

Como era de esperar, por sus características formales, una buena parte de la atención crítica que ha recibido la obra de Wolfe se ha centrado en sus aspectos más llamativos, al menos en lo que se refiere a los trabajos de los primeros tiempos. Su peculiar uso de los signos de puntuación, de las onomatopeyas y de la tipografía no podía menos que atraer la atención y suscitar opiniones dispares y contrapuestas. En una etapa posterior, en la que las estridencias estilísticas se atenuaron considerablemente, las miradas se dirigieron hacia un contenido indefectiblemente polémico, fuese cual fuese el tema tratado, y de nuevo la crítica mostro una fuerte polarización, a favor o en contra.

Esta revisión sigue un orden cronológico y acompaña a las obras de Wolfe a medida que estas van siendo publicadas, lo que permitirá apreciar la evolución mencionada.

Por otro lado, en una época como la actual, en la que los medios de comunicación dejan constancia de casi cada acontecimiento cultural que tiene lugar en los Estados Unidos, la sobreabundancia de información al respecto de las novelas de Tom Wolfe es tal que ha obligado a realizar una selección. Como resultado de esta se ha optado por atender sobre todo aquellos trabajos críticos que, bien por la solvencia de la fuente de la que provienen o bien por la claridad de su análisis, parecen especialmente relevantes.

Se han dejado para el final los de James F. Smith y Rand Richard Cooper, ambos incluidos en el excelente volumen, *Tom Wolfe* (2001), editado por Harold Bloom y que recogen diversos ensayos sobre este autor. Tanto Smith, como Cooper sugieren la presencia de rasgos naturalistas en las novelas de Wolfe; en *The Bonfire of the Vanities*, el primero y en *A Man in Full*, el segundo. En el presente análisis se llega a las mismas conclusiones, si bien por un camino diferente, y se extienden a la tercera de sus novelas, *I Am Charlotte Simmons*, tal vez en la que los mencionados rasgos naturalistas aparecen con más fuerza.

En cualquier caso, esta visión panorámica de la atención y el debate que la obra de Wolfe ha generado, mostrará que la crítica literaria, preocupada por sus inusuales aspectos formales e ideológicos, ha pasado por alto el importante papel que en ella desempeñan las relaciones de poder. Y es precisamente a poner de relieve dicho papel, a lo que se dedicarán las siguientes secciones.

Es un hecho conocido que tanto la obra de Tom Wolfe como el propio escritor han excitado una abundante y controvertida respuesta crítica a lo largo de los años (Buckley Jr., 1975; Flippo, 1980; Cohen, 1987; Reagan, 1983; Plimpton, 1991; McKeen, 1995; Mailer, 1998; Cooper, 1999; Ragen, 2002; McEneaney, 2009) y ello se debe fundamentalmente a dos motivos. En primer lugar, existe una buena dosis de calculada provocación por parte del autor, consciente desde las primeras etapas de su carrera profesional de la importancia que para esta tenía el que los medios hablasen de él, bien o mal. El germen del exhibicionismo, como se ha visto, se hallaba en el joven Wolfe, ya en su época de estudiante universitario y su insistencia en ir a contracorriente le ha llevado a defender posturas que han motivado reacciones airadas entre críticos y escritores de su generación. Ha despertado la irritación, e incluso la indignación en ocasiones, de estudiosos y expertos, no solo en el ámbito literario, sino también en campos como la pintura, la

escultura y la arquitectura. En el terreno social ha provocado con frecuencia la ira de la izquierda intelectual que le ha tildado de neoconservador, a pesar de que Wolfe ha insistido en que su obra no tiene adscripción política de ningún tipo. Y a ello hay que añadir, su defensa a ultranza de las técnicas literarias realistas asociadas al periodismo, en una época en la que las corrientes posestructuralistas y deconstructivas negaban la validez del lenguaje como herramienta capaz de reflejar la realidad, lo que ha añadido adversarios a las filas de quienes descalificaban su obra.

Por otro lado, es innegable que su producción literaria de ficción ha generado siempre la polémica por sí misma. En este sentido, detractores y defensores se han mostrado sorprendentemente unánimes en señalar sus aspectos más relevantes, pero donde los primeros veían defectos, los segundos encontraban virtudes. La aparición de Tom Wolfe en los medios de comunicación, como puede deducirse de lo anterior, ha sido constante durante la segunda mitad del siglo XX y sin embargo y a pesar de que su presencia en las letras norteamericanas durante este período ha sido notoria, los estudios en profundidad de su obra son escasos. Es este uno de los motivos que animan la elaboración del presente trabajo, que pretende, además, llevar a cabo un estudio crítico desde un enfoque poco atendido hasta el momento: la función relevante que en la obra de ficción de Wolfe desempeñan las distintas dinámicas de poder que regulan las relaciones individuales y sociales descritas por el autor. Estas dinámicas, ocultas tras la visible y más aparente fachada de la ansiedad del estatus, configuran una narrativa que se encuadra sin dificultad en los parámetros del género naturalista, como se verá igualmente.

El mismo hecho de que la estrecha relación entre las tres primeras novelas de ficción escritas por Wolfe hasta la fecha y el naturalismo literario apenas haya sido destacado resulta peculiar en sí mismo, pero lo cierto es que una buena parte de la atención crítica se ha centrado en los aspectos formales

de su obra (McEneaney, 2009). No es de extrañar, pues, que el uso y abuso que el autor ha hecho de los recursos lingüísticos y tipográficos fuera lo primero que llamó la atención, a pesar de que la producción literaria de Wolfe, desde sus trabajos periodísticos hasta su obra de ficción, siempre ha estado teñida de un perceptible tinte sociológico.

Así, Richard A. Kallan (1979) disecciona desde una perspectiva retórica los primeros trabajos de Wolfe, señalando sus principales características en cuanto a puntuación, tipografía, sintaxis y estructura. Aquellos artículos periodísticos fueron saludados como el ejemplo más representativo de un género innovador, el *New Journalism*.

En sus primeros reportajes y ensayos Wolfe exprimía al máximo las posibilidades del lenguaje y la grafía con el claro propósito de llamar la atención del lector, pero también con la finalidad de potenciar la capacidad expresiva de un texto que buscaba reflejar una nueva y en muchos casos sorprendente realidad social. La reacción crítica a *The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby*, antología de sus trabajos periodísticos publicada en 1965, se mostró dividida; mientras que en el *Newsweek* (1965) se podían leer comentarios elogiosos que incluían al joven reportero en una nueva raza de poetas-periodistas, junto a Ben Hetch, Jonathan Miller y Terry Southern, en el *Saturday Review*, Emile Capouya cargaba contra el uso “irritante” que Wolfe hacía de la puntuación, la excesiva extensión de muchas de las piezas y la falta de interés de la mayoría de ellas (McKeen, 1995: 33; McEneaney, 2009: 9-10). Esta última acusación, la de ocuparse de cuestiones banales, se extendió a todo el género del *New Journalism* y dio lugar a una agitada polémica al respecto a cuáles debían ser los temas merecedores de atención por parte del periodismo de la época. El propio Wolfe se hacía eco de este debate en la “Introducción” a su antología y respondía reivindicando la necesidad de recoger y transmitir al gran público los cambios que estaban teniendo lugar en la sociedad.

Yet all these rancid people are creating new styles all the time and changing the life of the whole country in ways that nobody even seems to bother to record, much less analyze. (Wolfe, (2009 [1965]: xvi).

En cualquier caso, fueron estos excesos verbales y tipográficos los que le ganaron buena parte de sus primeras críticas negativas, como la de Dwight McDonald quien calificó a Wolfe de manierista que no tardaría en desvanecerse en el olvido, igual que la mayoría de los personajes que retrataba en sus escritos (Murphy, 1974). Entre estos personajes destacan con fuerza las semblanzas de quienes el autor muestra como héroes; pueden ser pilotos de carreras (“The Last American Hero”), artistas del tuneado de coches (“The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby”), boxeadores (“The Marvelous Mouth”), escultores (“The Invisible Artist”) o astronautas, como en *The Right Stuff* donde presenta a los pioneros de la carrera espacial. Aquí, los protagonistas son retratados como hombres valerosos, capaces de sacrificarse por el bien común y Thomas L. Hartshore (1982) vincula la predilección de Wolfe hacia cierto tipo de héroes casi marginales con su origen sureño.

Southerners often feel outside of the mainstream of American life somehow, self-conscious about their origins, feeling that they must be lived up to or lived down. (Hartshorne, 1982).

Se trata, por otro lado, de individuos que defienden los valores más tradicionales, convertidos ahora, de forma paradójica, en objeto de rebeldía: “coraje físico, destreza en la ocupación elegida, devoción hacia la familia y respeto hacia la comunidad”. Curiosamente, de los muchos personajes que pueblan sus obras de ficción tan solo uno se ajusta a estos parámetros, el de Conrad Hensley (*A Man in Full*). Wolfe refleja en sus novelas una sociedad en la que dichos valores han desaparecido casi por completo, y quienes los defienden se han convertido, mediante una irónica pirueta evolutiva, en individuos excepcionales.

Wolfe, sin embargo, rara vez explicita su propia opinión hacia los temas sobre los que escribe y la enmascara tras una pantalla de múltiples puntos de vista y afilada ironía (Hartshorne, 1982). Este es el caso de su primer relato de no-ficción, *The Electric Kool-Aid Acid Test* (1968a), en el que retrata el movimiento hippie californiano a través de la figura del novelista Ken Kesey. La obra está todavía hoy considerada por algunos críticos como la pieza maestra de Wolfe y como uno de los mejores ejemplos de *New Journalism* (McEneaney, 2009).

The Electric Kool-Aid Acid Test defies categorization or imitation while it captures a moment in American history and literature that no one else, with the exception of Kesey in his great novel, *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1962), had been able to wrestle into significant artistic form. (McEneaney, 2009: 166).

En su reportaje sobre los devaneos de Kesey con las drogas y sobre el rechazo de su generación hacia los valores morales de la sociedad norteamericana, Wolfe elude adoptar una actitud personal que muchos buscaron infructuosamente. Ronald Weber (2001) asegura que es inútil preguntarse por la posición moral o intelectual de Wolfe debido a la diversidad de puntos de vista, a menudo contradictorios entre sí, que el escritor proporciona. Adoptando un estilo “macluhanesco”, añade Weber, en el relato de Wolfe el medio es más importante que el mensaje; una opinión que contrasta con la de Mas’ud Zavarzadeh (1976), para quien la meticulosa narrativa de Wolfe transforma el relato del viaje de Kesey y sus acólitos en una parábola colectiva. El propio Wolfe asegura, en las notas incluidas al final del libro, que su intención había sido capturar la “atmósfera mental” y la “realidad subjetiva” en la que se mueven los personajes que aparecen en su relato. Se trata de un objetivo común a la mayoría de los escritores de la novela testimonial de no-ficción contemporáneos de Wolfe.

Una gran parte de los ataques críticos que Wolfe recibió en esa época se originaron como reacción a “Tiny Mummies! The True Story of the Ruler of

43rd Street's Land of the Walking Dead" (1965), que apareció en el suplemento dominical de *New York Magazine*. Todo el reportaje era una corrosiva, - a decir verdad no demasiado bien escrita - sátira sobre William Shawn, por aquel entonces director de la prestigiosa *New Yorker*. Es difícil sobrevalorar el peso que esta publicación tenía en aquellos momentos en el *establishment* literario norteamericano, pero las airadas reacciones que el ataque provocó hablan por sí solas.

From almost every quarter, the New Yorker's supporters simultaneously fired upon Wolfe. He was decried as "unintelligible," "nightmarish," "brutal," "delinquent," "contemptuous," "savage," "subcollegiate," and "McCarthyiste." He was denounced by the likes of E. B. White, J. D. Salinger, William Styron, Edward McCabe, Muriel Sparks, and Walther Mathau (Walther Mathau?) (Cohen, 1987).

Esta confrontación con lo más selecto de la academia literaria, lejos de amilanarle, reafirmó a Wolfe en su convicción de que si algún efecto iba a producir la polémica en su carrera profesional, era el de proporcionarle impulso. Wolfe siempre ha escrito para el gran público y solo tiempo más tarde, en su última etapa como novelista, empezó a pensar en su reconocimiento como escritor y en el lugar que ocupará algún día en la historia literaria de su país. Por eso, Wolfe dio la bienvenida a estas primeras batallas sobre el papel que, para él, se traducían en una mayor popularidad.

El conflicto con la élite intelectual va a estar, a partir de ese momento, siempre presente en su carrera y, si bien es cierto que elige temas sobre los que nadie ha escrito antes, los aborda desde la perspectiva del "old-fashioned moralist", como asegura Thomas Hartshorne (1982):

(...) beneath the Day-Glo surface, beneath the wild typography, the bizarre punctuation, and the groovy language one can find a highly traditional value system. (Hartshorne, 1982).

No es de extrañar, por tanto, que entrase en conflicto directo con ciertas ideologías al denunciar las actitudes hipócritas y las contradicciones que, en ocasiones, ocultaba la corrección política. Así, en respuesta a los dos ensayos incluidos en *Radical Chic & Mau-Mauing the Flak Catchers* (1970) la crítica le reprochó su alineamiento con las ideologías más reaccionarias. En el primero de ellos, anteriormente analizado, Wolfe describe, de nuevo en tono de sátira, la fiesta organizada por el compositor y director Leonard Bernstein y su esposa Felicia en su apartamento de Park Avenue para recoger fondos destinados a financiar el grupo radical y revolucionario afroamericano Black Panther. La publicación del reportaje convirtió el evento en un escándalo de proporciones nacionales y sirvió, además, para situar a Wolfe en el flanco derecho del espectro político. Chilton Williamson, Jr. Hablaba de una “superimposición de ‘radicalismo estilizado’ sobre opiniones fundamentalmente conservadoras” (Hartshorne, 1982).

In ridiculing Bernstein, Wolfe was aiming at contempt, while covering himself with the detailed notes he had taken at the party to document the event. This was political assassination with a poisoned pen. (McEneaney, 2009: 65).

Dadas las implicaciones políticas de la sátira, las opiniones estaban divididas y si bien la izquierda se mostró ultrajada, el ala derecha hizo todo lo contrario (Hartshorne, 1982). También otras voces se alzaron a favor del escritor, destacando el aspecto sociológico que Wolfe pone de manifiesto. Ronald Weber (2001) afirma que “Radical Chic” expone el empobrecimiento de una alta sociedad “enfrentada a la energía vital que emana de la cultura proletaria” y que le lleva a imitar los hábitos y maneras de las clases bajas. Años más tarde, Brian Abel Ragen (2002) destaca el reportaje como una eficaz denuncia del esnobismo que movía a una parte de los intelectuales liberales a apoyar los movimientos a favor de los derechos civiles como una mera pose, algo que les permitía estar a la moda.

En el segundo de estos ensayos, “Mau-Mauing the Flak Catchers”, algunos críticos vieron, en la descripción de las minorías étnicas, denigrantes caricaturas raciales. En “A Wolfe in Chic Clothing”, el crítico británico Christopher Hitchens (1983), en quien Wolfe supuestamente se habría inspirado para crear el personaje del periodista Peter Fallow, de la novela *The Bonfire of the Vanities* (Southan, 2001), acusa a Wolfe de recurrir a estereotipos raciales y James Stull (1991) considera que “de todos los grupos a los cuales Wolfe presenta y sobre los que satiriza, el de las mujeres es el que sale peor parado”. Stull asegura que, al retratar a las mujeres de esta forma, Wolfe está conspirando tácitamente con sus personajes en la construcción de un mundo masculino basado, en parte, en la explotación femenina. La deficiente caracterización de las mujeres será una acusación que volverá a dirigirse hacia su obra de ficción. Para Stull, es sorprendente que alguien que se presenta a sí mismo como cronista de su tiempo haya ignorado por completo dos de los más importantes acontecimientos de las décadas de los sesenta y los setenta: el movimiento feminista y la revolución sexual. Wolfe se ocupará del segundo de estos acontecimientos o más bien de sus consecuencias, algunos años más tarde (*Hooking Up*, 2000; *I Am Charlotte Simmons*, 2004) si bien el tratamiento que da a la sexualidad adolescente y estudiantil le hará merecedor de nuevos reproches de la crítica.

El propio Wolfe explora el terreno de la crítica cultural y sus ensayos sobre pintura (*The Painted Word*, 1975) y arquitectura moderna (*From Bauhaus to Our House*, 1981) resultaron igualmente polémicos. Ambos fueron recibidos con desden y acusaciones de defender una estética reaccionaria (Forgey, 1981; Ragen, 2002), como ya se ha visto.

Con el paso del tiempo, y a pesar de los ya mencionados llamativos aspectos formales de su primera época, sería el análisis sociológico el rasgo que terminaría convirtiéndose en la auténtica seña de identidad de su producción. En este terreno su influencia provenía sobre todo del sociólogo

alemán Max Weber, de quien había aprendido durante sus años de estudiante la importancia que el deseo de ascender en la escala social tiene como motivador de la conducta humana.

Throughout his career, Wolfe's central concern has been status, how it is defined, established, differentiated, and enforced, how people react to status clashes and anxieties, and how various subcultures erect alternative status systems to those prevailing in the dominant culture or other subcultures. (Harshorne, 1982).

Contempladas desde una cierta distancia es posible apreciar que la mayoría de las polémicas en que Tom Wolfe se ha visto envuelto a lo largo de su vida surgen de su insistencia en defender el conjunto de valores tradicionales de los que se habla más arriba, aplicados a distintos campos y actividades, y que durante la segunda mitad del siglo XX se revelaron como obsoletos entre buena parte de la sociedad norteamericana. Así, cuando por fin toca el tema de la “revolución sexual”, que Stull le acusaba de ignorar en 1991, lo hace exponiendo con crudeza los efectos que la desaparición de restricciones religiosas y morales ha tenido entre los adolescentes de finales del milenio. Su ensayo “Hooking Up” (2000c), incluido en el volumen al que da título, sirve de calentamiento para su novela *I Am Charlotte Simmons* (2004), donde se expone la irresistible presión social que lleva a los jóvenes adolescentes a iniciarse cuanto antes en las relaciones sexuales.

Las críticas por la forma en que Wolfe retrataba a las minorías étnicas y a las mujeres en “Mau-mauing the Flak Catchers”, serían premonitorias de las que recibiría tras dar el salto a la literatura de ficción. Los personajes de sus novelas han sido acusados una y otra vez de carecer de vida interior, de ser caricaturas, estereotipos sin profundidad ni dimensión humana, hasta el punto de convertirse en el reproche típico hacia cualquiera de sus novelas. Así, por ejemplo, tras la aparición de la primera de ellas, *The Bonfire of the Vanities*, en 1987, Nicholas Lemann (1987) escribía en *Atlantic* que podía compararse favorablemente con *The Great Gatsby*, de Fitzgerald, aun cuando los

personajes carecían de la resonancia que habrían podido alcanzar de no haberlos manipulado el autor en exceso. Por el contrario, esta misma manipulación es destacada por sus efectos positivos por Frank Conroy (1987), en *The New York Times*, si bien opina que, en general, dichos personajes se resienten de una “sobredosis de malicia”.

El conflicto en el que los habitantes de la ciudad-jungla donde transcurre la acción se ven envueltos es de naturaleza claramente racial y una buena parte de las críticas negativas que recibió la novela se basan precisamente en la descripción de las diferentes etnias (McKeen, 1995; Taylor, 1988; Sellers, 1988; Angelo, 1989). Para Toni Morrison, la novela niega la posibilidad de cualquier reconciliación social, validando un cinismo racista que se ejemplifica en la forma en que los policías tratan a los jóvenes negros (McEneaney, 2009). Wolfe respondió a estas críticas alegando que se limitó a escribir lo que vio en las calles de la ciudad. Sin embargo, es innegable que los estereotipos raciales se hallan presentes a lo largo de toda la narración, asegura Joshua Masters (1999), a la vez que la novela “insiste en una perspectiva estrecha, privilegiada y masculina”. La ausencia de puntos de vista femeninos y afroamericanos condiciona el resultado, añade Masters, y desmonta cualquier pretensión de reflejar una visión fiel y completa de la ciudad. En su excelente análisis sobre esta novela, Kathleen Weatherford se une a quienes consideran que los personajes carecen de vida interior.

(...) they are mere conglomerations of their appearances, social gestures and ethnic prejudices. (Weatherford, Web).

Weatherford acierta también al asegurar que son en primer lugar miembros de un grupo étnico – WASP, judío, negro o irlandés – y más tarde portadores de signos sociales. Este es, en efecto y como se verá más tarde, uno de los rasgos que configuran su novela como una narración naturalista, en donde los individuos intervienen como un componente más del paisaje en

el que tienen lugar ciertos acontecimientos, que son los auténticos protagonistas de la historia. Casi idénticas acusaciones fueron lanzadas contra su segunda novela, *A Man in Full* (1998), por Steven Birkerts, en *The Atlantic Monthly*, donde hablaba de “personajes estereotipados” y protagonistas que carecían de la necesaria resonancia de los seres de carne y hueso para “elevarlos a las alturas de los personajes de Wharton, Dreiser o Fitzgerald”. Para Harold Bloom (2001: 1-3) los personajes tanto de la primera novela como de la segunda no son sino “extravagantes caricaturas o ideogramas”.

Wolfe's characters remain names on a page; the author's preternatural exuberance is invested elsewhere. (Bloom, 2001).

Más dura incluso resulta la crítica de Stephen Metcalf (2006), cuando compara las descripciones de los jóvenes universitarios incluidas en la tercera novela *I Am Charlotte Simmons* (2004) con los documentales propagandísticos de Leni Riefenstahl. Para Jacob Weisberg (2004), los personajes son, de nuevo, meras “caricaturas”, todavía más acusadas en el caso de las mujeres retratadas. Weisberg considera que el problema reside en la insistencia de Wolfe en explicar sus motivaciones en lugar de dejar que los personajes las muestren por sí mismos.

To describe one of his chief characters as “essentially a literary intellectual” and another as “the typical depressed girl” speaks to the author's boredom with his own limited creations. (Weisberg, 2004).

Otros críticos han observado la distancia existente entre las teorías literarias defendidas por Wolfe en *The New Journalism* (1973) y en su manifiesto “Stalking the Billion-Footed Beast” (1989) y su aplicación práctica tal como aparece en sus novelas. En la elaboración de estas Wolfe ha procurado ajustarse al proceso de escritura clásico del *New Journalism*, esto es, un contacto directo con los sujetos y los temas descritos en la ficción. Wolfe había expuesto ya en el prefacio a *The New Journalism* (1973) los parámetros dentro de los que debía evolucionar la creación de una obra de

ficción y, llegado el momento, había intentado aplicarlos al pie de la letra. Por el contrario, Kevin McEneaney (2009), encuentra que su segunda novela, por ejemplo, se aleja considerablemente de las teorías expuestas por el autor, aunque no llega a considerar que esto sea un defecto, sino al contrario.

Perhaps it's better not to think of Wolfe's theories about the novel in connection with *A Man in Full*, just as one would ignore Zola's theories on the naturalistic novel when considering *Germinal* (1885), one of Zola's masterpieces of great raw emotional power that contradict his cold, mechanical theories. (McEneaney, 2009).

Kathleen Weatherford señala acertadamente lo irrelevante de establecer una relación directa entre la verosimilitud de una narración y la inclusión en ella de esos *petits faits vrais* de los que hablaba Stendhal y a los que Wolfe otorga tanta importancia (Wolfe, 1989). Después de todo, tal y como señala Harold H. Kolb (1969), “los detalles no definen por sí mismos el realismo”, ya que todos los escritores los utilizan en mayor o menor medida si desean vincular su historia con el mundo real. No son, asegura Weatherford, esos pequeños detalles “los que consiguen los mejores efectos que la literatura puede lograr”, pues la emoción de leer esta novela (*The Bonfire of the Vanities*) proviene de otra parte, de la maestría del autor en el manejo de la ironía y el sarcasmo.

Tras la publicación de su segunda novela, *A Man in Full*, Wolfe se enzarzó en una batalla de críticas y descalificaciones con tres prestigiosos novelistas, Norman Mailer, John Updike y John Irving, quienes habían expresado su desfavorable opinión sobre aquella, los dos primeros en *The New York Review of Books* y en *The New Yorker* respectivamente, y el tercero en la televisión canadiense. Mailer (1988) comienza su extensa reseña, un ensayo en realidad, reconociendo que la novela es mejor que *The Bonfire of the Vanities*, afirmación que, teniendo en cuenta la imagen que pergeña a continuación, resulta ser no un halago, sino una invectiva.

At certain points, reading the work can even be said to resemble the act of making love to a three-hundred-pound woman. Once she gets on top, it's over. Fall in love, or be asphyxiated. So you read and you grab and you even find delight in some of these mounds of material. Yet all the while you resist – how you resist! – letting three hundred pounds take you over. (Mailer, 1998).

Para Mailer el libro es excesivo y señala las abundantes descripciones como ejemplo de una virtud que, por culpa del abuso, acaba convertida en un defecto. La trama acusa también un hiperdesarrollo, que termina por cobrarse su precio hacia el final de la novela, en la forma de desenlaces poco elaborados. Además, la historia adolece de falta de credibilidad y pone como ejemplo el personaje de Conrad Hensley, aspecto en el que coincidía con Martin Amis (1998), quien en *The Guardian* calificaba al personaje y sus peripecias como altamente improbables. Mailer señala que Hensley es descrito como “angelical” y “heroico”, dos cualidades que asegura no haber visto nunca juntas en una misma persona. Mailer observa también unos diálogos deficientes e igualmente improbables, en especial cuando los personajes recurren a expresiones cultas en francés, un defecto que también menciona David Kipen (1998), para quien, en ocasiones, los diálogos pecan de informativos. Esto, asegura Kipen, revela que los protagonistas están hablando para el lector en lugar de para sus interlocutores. Mailer señala el recurso al *deus ex machina* como un factor más de improbabilidad y cierra su análisis concluyendo que Wolfe ha intentado escribir un *best-seller*, lo que le ha llevado a malgastar su talento persiguiendo el beneficio económico.

Updike (1998), por su parte, asegura que la novela ni siquiera puede aspirar a considerarse literatura en la más modesta categoría, sino mero “entretenimiento”. En cuanto a las críticas de Irving, estas tuvieron lugar en el programa *Hot Type*, para la televisión canadiense, y se limitaron a una serie de exabruptos mediante los cuales el escritor negaba a Wolfe incluso la capacidad de escribir y calificaba la obra de “periodismo hiperbólico”.

Tom Wolfe dio la réplica a las críticas de Mailer, Irving y Updike, a los que llamó, “My Three Stoges”, en el ensayo del mismo título incluido en la recopilación *Hooking Up* (2000d). Wolfe reconoce haber pecado de ambición, en su primera novela, al intentar abarcar demasiado: “I committed the sin of hubris. I was going to cram the world into that novel, all of it.” Sin embargo y por lo demás, se muestra satisfecho con el resultado. Repasa sin pudor los excelentes resultados comerciales de su novela *A Man in Full*, y responde a continuación a las acusaciones de Mailer de “pertenecer al mundo de los *mega-bestsellers*” recordando la extensa lista de grandes escritores – “Shakespeare, Balzac, Dickens, Dostoevsky, Tolstoy, Gogol, Zola, Ibsen and Shaw” (2000d: 165) – que gozaron de una gran popularidad en su tiempo. A la afirmación de Updike de que sus novelas no son más que “entretenimiento”, Wolfe contesta admitiéndolo de buen grado, pero se niega a considerar este calificativo como peyorativo, algo con lo que, sin duda, su viejo profesor de estudios culturales, Marshall Fishwick, estaría por completo de acuerdo. Como ya hizo antes, Wolfe culpa a la influencia teórica francesa del giro que ha tomado la literatura norteamericana.

After 1960 came the era of young writers in the universities educated in literary isms, all of which were variants of French aestheticism, products of the notion that the only pure art is art not about life but about art itself. Absurdism, fabulism, minimalism, magic realism – all shared a common attitude. One way or another the novelist winked at the reader, as if to say, “You know and I know that this isn’t real. This is something more sublime: the game of art.” (2000d: 164).

Wolfe responde, así mismo, a los reproches que Mailer y Updike le hacen de no escribir sino periodismo, recurriendo en primer lugar a la mención de que Dickens, Balzac o Zola trabajaron, en un momento u otro, como periodistas o publicaron sus obras en los diarios de la época y, en segundo lugar, reivindicando el método de trabajo del reportero a la hora de llevar a

cabo la imprescindible labor de documentación requerida para escribir una obra que refleje la vida tal y como las personas reales la viven.

(...) Steinbeck headed out into the farm country in his pie truck and toured the camps day after day, documenting the entire “organismal” complex and looking for the “organisms” that would bring the whole alive in story form. It was at a squatters’ camp in the San Joaquin Valley that he came across a man, his wife, and their three children living in a lean-to made of willow reeds and flattened tin cans and sleeping under a piece of carpet. The wife had just given birth to a dead child, her second stillbirth in a year. Their degradation gave him the idea for the tragedy of the Joad family. (2000d: 159).

Lo cierto es que Miller no había sido el único en mencionar los excesos en extensión, argumento y descripciones de la novela; también lo hizo Ty Hudson (1999) en el *Yale Review of Books*. La novela abarca demasiados temas, con una trama excesivamente compleja, señala Hudson. La repetición de ciertas expresiones, como “loins” o “boys with breasts”, además, resulta cansina. Este es un vicio al que Wolfe ha sido siempre adicto y que se pone de manifiesto en todas sus novelas. Una expresión tan infrecuente como “The Aha! Phenomenon”, por ejemplo, aparece tres veces en *A Man in Full* (59, 389, 401) y otras tres en *I Am Charlotte Simmons* (107, 332, 619).

Por otro lado, Hudson destaca la excelente labor de documentación llevada a cabo por el autor. Cristina Nehring (2005), en New York, coincide en que *I Am Charlotte Simmons* abarca demasiado, aunque tal vez esta sea la novela que tiene una trama más simple, si es que este adjetivo puede ser aplicado a cualquiera de las novelas de Wolfe. Nehring opina que la habitual tendencia a la exageración del autor vuelve a manifestarse, en esta ocasión en forma de una truculenta descripción de la vida de los estudiantes en las universidades norteamericanas contemporáneas, que proporciona una oscura visión del erotismo estudiantil. David Brooks (2004), en el *New York Times*, coincide en que Wolfe hace un retrato desmesurado de la vida universitaria y

asegura que, al tomar la parte por el todo, desfigura la realidad que pretende recoger. En cualquier caso alaba su valentía en su “descripción del clima moral de la época”.

Una de las consecuencias del exceso en las tramas argumentales de las tres novelas es el problema que se plantea al autor a la hora de resolver los distintos conflictos planteados. Wolfe acostumbra a recurrir al *deus ex machina*, lo que provoca que la verosimilitud de los acontecimientos relatados se resienta, y así lo destacan con frecuencia sus críticos (Mailer, 1998; McEneaney, 2009; Kakutani, 1998; Lewis, 1998). Las complejas tramas orquestadas por el escritor se ven necesitadas de la intervención de una fuerza superior a la de los protagonistas, generalmente el azar, para resolver los conflictos de forma satisfactoria, desde el punto de vista narrativo.

En el otro lado de la balanza la obra de Tom Wolfe permanece enormemente popular, tanto la de sus primeros tiempos como la perteneciente a su etapa de ficción. Sus críticos, casi sin excepción, reconocen el carácter adictivo de sus novelas (Bloom, 2001; Amis, 1998; McEneaney, 2009; Weatherford, Web; Lewis, 1998; Birkers, 1998; Mailer, 1998; Updike, 1998) si bien, algunos de ellos, como se ha visto, consideran que este detalle le resta altura literaria. La recepción por parte del público ha sido excelente en lo que se refiere a las dos primeras, aunque la tercera descendió en cuanto a número de ejemplares vendidos. Wolfe siempre ha reconocido que el ‘entretenimiento’ es su principal objetivo cuando escribe, aunque niega que eso rebaje una novela a una categoría literaria inferior y rechaza aquel tipo de literatura que se ha convertido en un medio para conferir un estatus determinado a quien la consume, al igual que la ropa de moda otorga cierto estatus a quien la viste (Wolfe, 2000d).

Su primera novela, *The Bonfire of the Vanities*, obtuvo tanto el aplauso de la crítica, como la aprobación de los lectores, quienes no tardaron en convertirla en un *best seller*. Para R. Z. Sheppard (1987), colaborador de *Time*, se trata de una obra maestra de la sátira que describe con precisión, aunque de forma despiadada, la mezcla multicultural de la ciudad. Wolfe, siguiendo su máxima de que la verosimilitud está estrechamente vinculada con una minuciosa descripción de los detalles, proporciona información precisa acerca de entornos arquitectónicos, mobiliario o vestimenta, a la que el autor otorga una gran importancia como el más perceptible símbolo de estatus. Aunque no todos los críticos apreciaron en igual medida esta propensión hacia el detalle y John Leonard, en su reseña de *Newsday*, por ejemplo, se mostró especialmente molesto con la exhaustiva descripción del calzado de los protagonistas (Taylor, 1988), las opiniones fueron favorables de forma casi unánime, en algunos casos llegando incluso a comparar al autor con Dickens (Andrews, 1987).

Andrew Ferguson (1998) escribió en *The Wall Street Journal* acerca de *A Man in Full*: “se trata de una obra más rica, profunda, conmovedora y humana de lo que lo era *Bonfire*”. Michiko Kakutani (1998) consideraba que sus personajes estaban mejor desarrollados que los de su anterior novela y que el abanico social abarcaba en esta ocasión todo el espectro de la sociedad y la consideraba en conjunto “dickensiana”. Paul Gray, en *Time* (1998), destacaba de *A Man in Full* el amplio panorama sociológico y el detallado recorrido por los distintos estratos sociales que la novela ofrece, junto con una intrincada narración que enlaza lo público con lo privado. Para Gray el punto fuerte de la novela se halla en la realista descripción de seres humanos auténticos desempeñando sus profesiones en el intrincado mundo de la banca y los negocios inmobiliarios, convirtiéndola en una historia capaz de emocionar al lector.

Wolfe ha ido vaciando de contenido aquellas primeras críticas que le reprochaban la inexistencia de puntos de vista que reflejasen la realidad de

las minorías raciales y sociales e incluye como uno de los personajes principales a un abogado negro de clase media en su segunda novela y convierte a una adolescente universitaria en la protagonista de la tercera.

Kevin T. McEneaney (2009), en el que hasta la fecha es el más exhaustivo examen de la obra de Tom Wolfe en su conjunto, *Tom Wolfe: Heroes, Pranksters and Fools*, encuentra similitudes entre *I Am Charlotte Simmons* y la obra de Gustave Flaubert *Madame Bovary*, comenzando por su famosa, aunque apócrifa, afirmación “Madame Bovary, c’est moi”, que Wolfe habría adaptado para dar título a su novela. La sexualidad presente en ambas obras, el origen rural tanto de Emma como de Charlotte, su inocencia y el hecho de que ninguna de las dos tenga una clara idea de lo que persiguen en sus vidas, lo que las lleva a buscar quiénes son como mujeres y el “último y devastador descubrimiento de que la realidad es más brutal y banal de lo que ellas habían imaginado” (McEneaney, 2009: 145), son rasgos compartidos por las dos novelas. En cambio, Emma, asegura McEneaney, resulta más apasionada que inteligente, todo lo contrario que Charlotte. Y es que en la obra de Wolfe, en general, hay poco espacio para la pasión, más allá del mero impulso carnal que ofusca la razón y vuelve inoperante esa inteligencia de la que Charlotte Simmons está tan orgullosa.

El personaje de Charlotte, al menos, logra una cierta empatía del lector, lo que desmiente de alguna manera el tópico de que todos los personajes de Wolfe resultan ser meros muñecos de cartón piedra.

The poignancy of Charlotte’s first few traumatic days and the intelligence and angst of her sharp observations as they combine with her emotional insecurity allow the reader to identify with her more than any other of Wolfe’s characters. (McEneaney, 2009: 147).

Es, quizá, la contención de la vena satírica de Wolfe en la descripción de la protagonista, dice McEneaney, lo que le permite crear una heroína trágica,

aunque más adelante asegura también que la excesiva inocencia con la que aparece retratada es debida a la “compulsiva tendencia de Wolfe a la sátira” y no a una construcción deficiente, como afirman algunos críticos. Según McEneaney, lo que eleva esta novela por encima de otras similares del subgénero universitario es el drama psicológico que supone la vinculación del estatus en el campus a la propia actividad sexual. Para el académico, la novela muestra una gran profundidad en el desarrollo de los personajes, introduce temas intelectuales de gran vigor y es un excelente ejemplo de la destreza de su autor en la composición de tramas argumentales complejas y bien resueltas.

Back to Blood, la cuarta novela de Tom Wolfe apareció en el otoño de 2012, tras muchas demoras y un cambio de editorial, por cuestiones económicas. Centrada en la ciudad de Miami, en palabras del propio Wolfe, “trata el tema de la inmigración”. En ella, hace un despliegue todavía mayor de tics tipográficos de lo que había sido habitual en sus anteriores novelas, lo que centró buena parte de las críticas, en especial de quienes ya tenían un poco olvidados sus excesos en este terreno. James Wood, del *New Yorker*, destaca los setenta y siete signos de exclamación incluidos solo en el prólogo (Wood, 2012) y Tim Adams, en *The Guardian*, asegura que la novela se lee como “a través de un megáfono” (Adams, 2012).

Adams contrapone la destreza de Wolfe para describir momentos y lugares, con el pobre retrato que elabora de los personajes de la historia, algo con lo que coinciden Daniel D’Addario, en el *New York Observer* (2012) y Clemens (2012), del programa de radio *NPR Books*. Clemens señala además la deficiente reproducción de expresiones en español. Para D’Addario, la vacuidad con la que tanto el protagonista como su novia, cada uno por separado, se preguntan si existen más allá de sus lazos con la comunidad cubana, “es insultante”. Wood considera que Wolfe es “incapaz de analizar de manera inteligente las complejas realidades que refleja y que simplemente explota en busca de sensacionalismo” (Wood, 2012) y va más allá incluso, al

afirmar que su estilo “realista” no refleja de hecho la realidad, sino que con su acumulación de convenciones narrativas obstaculiza el acceso a esta.

También James Lasdun, en *The Guardian*, estima que los excesos del autor y su afición a la hipérbole hacen que la historia pierda credibilidad (Lasdun, 2012).

There was a time when Wolfe's sharp eye and acid tongue seemed the perfect instruments for conveying the everlasting face-off between elite and street that generates so much of the theatre of American life. But in *Back to Blood* those instruments have largely been replaced by a megaphone. (Lasdun, 2012)

Por supuesto, ciertas reseñas destacaban el retrato verídico y preciso de la ciudad de Miami y de sus habitantes, como la de Connie Ogle (2012), pero fueron las menos.

Nobody has ever conveyed the intricacies of the city and its roiling cultural cauldron with such breathless, gaudy literary acrobatics as Wolfe does in *Back to Blood*, so named for the tribal lines along which our loyalties lie. (Ogle, 2012).

Thomas Mallon, en *The New York Times*, destaca el estudio que el autor hace de los códigos de conducta y de la posición social (Mallon, 2012). Mallon destaca de la novela que haya sido capaz de recoger la ansiedad de los protagonistas por integrarse y ascender en el tejido social que les envuelve, si bien se resiente de las sobrecargadas frases a las que Wolfe es tan propenso.

En general, los reproches a la novela se dirigían hacia aquellos rasgos que caracterizan el “estilo Wolfe”, solo que aquí aparecen, tal vez, incluso más acusados. Lo cierto es que se aleja de las tres anteriores, tanto en contenido como en elaboración y resulta, en conjunto, de menor interés que aquellas. En cualquier caso, se le prestará atención más adelante, intentando

señalar elementos que la convierten en una obra menor dentro de la producción de Tom Wolfe.

Parece oportuno en este punto destacar dos de los escasos estudios en profundidad sobre la obra de Wolfe, porque dan respuesta a alguna de las críticas más frecuentes y porque enlazan, además, con el objeto del presente trabajo. El primero de ellos es el de James F. Smith (1991), “Tom Wolfe’s Bonfire of the Vanities: A Dreiser Novel for the 1980s”. Smith examina los paralelismos entre la novela de Wolfe y el clásico del naturalismo americano, *Sister Carrie*, de Theodore Dreiser. Dado que el propósito de esta tesis es precisamente exponer el conjunto de la obra de Wolfe como continuadora de dicho género, llama la atención que las afinidades entre una y otro no hayan sido señaladas con más frecuencia.

True to the naturalistic writer’s perspective, the force directing the action in both novels is a combination of the individual character’s desire (a lust for the possibilities that life can offer) and the circumstance (the apparent drift of events in the urban maelstrom). (Smith, 1991).

Entre los rasgos compartidos por las dos novelas mencionadas, Smith destaca el uso de una rica documentación y de los detalles como símbolos de estatus, algo que conduce a delinear los distintos niveles sociales del mundo urbano desarrollado en ambas. Esta atracción por las grandes urbes es común a Dreiser y a Wolfe y tanto uno como otro convierten las ciudades en lugares donde el contraste entre realidad y apariencia se agudiza. En el juego de la construcción de las apariencias, la vestimenta desempeña un papel fundamental, como símbolo de estatus directamente relacionado, aunque no necesariamente, con la posesión del dinero y ambas cuestiones, subraya Smith, motivan la profunda insatisfacción que atormenta tanto a Carrie como a Larry Kramer.

Rand Richards Cooper (1999), en “Tom Wolfe, Material Boy: Embellishing a Doctrine”, reconoce el carácter naturalista de *A Man in Full*,

lo que le permite explicar algunos de los aparentes defectos señalados por otros críticos. De hecho es gracias a esta condición de estudio naturalista que Wolfe ilustra de forma tan eficaz ciertos aspectos del comportamiento humano y de la sociedad. Cooper encuentra en la exhibición de bienes de consumo por parte del protagonista, y por extensión de los del resto de sus novelas, una evidencia de la influencia del sociólogo Thorstein Veblen, para quien esta es la verdadera función de la riqueza en la sociedad moderna y no el consumo de dichos bienes en sí mismos. La propiedad se convierte así en una seña de progreso, de éxito social. La organización jerárquica y tribal de las modernas sociedades propuesta por Veblen, proporciona una herramienta que permite interpretar eficazmente la actitud ‘cazadora’ e incluso ‘depredadora’ que muestran los personajes de las novelas de Wolfe.

It's no exaggeration to say that these ideas form a complete blueprint for *A Man in Full*. Wolfe's tone is merry where Veblen's was mordant, but his terms are identical. His novel pursues the predatory-culture argument tirelessly. (Cooper, 1999)

Bajo esta mirada alternativa, la aparente obsesión de Wolfe por la marca y el precio de los trajes y los zapatos que visten y calzan sus personajes adquiere un nuevo significado, pues estos desempeñan una función semiótica relevante. Si el autor no penetra en la vida interior de los protagonistas es porque carecen de ella, asegura Cooper, y las citas de los estudios del neurólogo español José Manuel Rodríguez Delgado, describiendo la mente humana como una cavidad poblada por el conjunto de los miembros de la tribu (*The Bonfire of the Vanities*), así lo corroboran. Para Wolfe los personajes no son individuos, sino tipos, cuya complejidad reside en lo que compran, visten y exhiben.

La obra de ficción de Tom Wolfe sigue siendo en buena medida un territorio inexplorado para el estudio académico, y ello a pesar de la gran atención mediática que ha recibido a lo largo de décadas y que se ha señalado al empezar este capítulo. Las razones bien podrían ser objeto de estudio en sí mismas, pero no sería aventurado afirmar que los continuos enfrentamientos con la élite cultural hayan contribuido, al menos hasta cierto punto, a este olvido generalizado. Sin embargo, a medida que las disputas mencionadas y quienes tomaron parte en ellas, incluido el propio Wolfe, vayan quedando atrás en el tiempo, sin duda su trabajo será revisado cada vez con mayor frecuencia. Tom Wolfe se ha convertido en una figura insoslayable en la historia de las letras norteamericanas de la segunda mitad del siglo XX, tanto por sus aportaciones a la narrativa de no-ficción como por sus propuestas a favor de una vuelta al realismo como fuerza impulsora de la novela y por su rechazo de las corrientes postmodernistas.

Este trabajo pretende contribuir al aprecio de la obra de este cronista de la sociedad que le ha tocado vivir y para ello se propone una nueva lectura de la obra de ficción de Tom Wolfe, que permita interpretarla y entenderla en términos de las dinámicas de poder que se dan en aquella y que esta reproduce. Partiendo de la premisa de que toda relación es una relación de poder, se examina la forma en que dichas relaciones aparecen reflejadas y condicionan la estructura narrativa de las novelas de este autor.

El poder como un ingrediente más del discurso narrativo ya ha sido contemplado anteriormente y está presente, por señalar algunos ejemplos, en la *slave narrative*, en la literatura feminista o en la novela postcolonial. Otro tanto sucede con el género naturalista, donde la lucha del individuo, con frecuencia estéril, contra los elementos deterministas que dirigen su existencia constituye el núcleo de la historia. En los análisis de estos géneros, sin embargo, el poder a menudo es contemplado bajo su aspecto macroscópico, como una fuerza que las superestructuras económicas, culturales o políticas emplean para regular la inestabilidad social, resolver los

conflictos de género o imponer una ideología hegemónica. Por el contrario, en el presente análisis se optará por una escala mucho menor; aquella que muestra a los actores individuales y la gestión que estos hacen de sus escasas cuotas de poder, con las que intentan resistir a las fuerzas sociales y biológicas que actúan sobre sus vidas. Al hacerlo, se pondrá de manifiesto el subtexto que se oculta tras una fachada de banal superficialidad y materialismo consumista y que revela las reflexiones del autor sobre temas como el conflicto de identidades, la ausencia de libre albedrío o la función de la religión como reguladora social.

5.3. Obra de ficción. Génesis y desarrollo

Tras el éxito de *The Right Stuff*, Wolfe se decidió a abordar el proyecto tantas veces pospuesto de una gran obra de ficción que capturase la esencia de la ciudad de Nueva York, un objetivo cuya mera formulación hubiese inspirado un respetuoso temor en novelistas más experimentados. Sin embargo, Wolfe venía especulando con este proyecto desde los años sesenta y lo cierto es que, con sus frecuentes críticas al estado de la novela en su país y sus repetidas propuestas a favor de un género en estrecho contacto con la realidad social, se había colocado a sí mismo en una posición hasta cierto punto incómoda, la de quien debe demostrar con hechos sus afirmaciones o guardar silencio en lo sucesivo.

Tom Wolfe estaba convencido de que el género novelístico había muerto, disociado de la realidad cotidiana. Desde su punto de vista, el interés de la comunidad literaria parecía dirigirse hacia la indagación de la propia vida interior o hacia la exploración de mundos fantásticos o absurdos. Por el contrario, Wolfe volvía su mirada hacia escritores como Charles Dickens, William Makepeace Thackeray, Honoré de Balzac o Émile Zola, escritores todos ellos, aseguraba Wolfe, que habían escrito un tipo de novela próxima a la sociedad a la que pertenecían. Habían salido a la calle, habían convivido con los sujetos sobre los que más tarde escribirían y habían asistido como testigos a los acontecimientos con los que llenarían las páginas de sus obras. Era una fórmula no muy alejada de las técnicas periodísticas que Wolfe había venido practicando hasta entonces.

I think the only future for the novel is reporting, which means there's not going to be much difference between the best novels and the best non-fiction. . . . I want to do a book that performs something of the same function of Thackeray's *Vanity Fair*, and I'm weighing whether this should be fiction or non-fiction, because everything is going to be based on a journalistic reality. (Bellamy, 1982). R-113

Esto no significaba que no albergase dudas acerca de su propia capacidad, pero había llegado a un punto en el que ya no podía dar marcha atrás. Al final, se trataba de demostrar algo a la comunidad literaria tanto como a sí mismo.

Consciously, I wanted to prove a point. I wanted to fulfill a prediction I had made ten years ago in the introduction to *The New Journalism* in 1973; namely, that the future of the fictional novel would be in a highly detailed realism based on reporting, a realism more thorough than any currently being attempted, a realism that would portray the individual in intimate and inextricable relation to the society around him. (Wolfe, 1989).

Por otro lado y desde un punto de vista práctico, se hallaba en el momento adecuado, económicamente hablando, para abordar un trabajo de semejante envergadura. Los ingresos generados por *The Right Stuff*, sumados a los derechos de su adaptación cinematográfica, le proporcionaron la seguridad financiera necesaria como para dedicar los siguientes años a escribir su novela. Dado el tema elegido, Wolfe preveía una extensa labor de documentación, pero eso era algo a lo que, como ya se ha visto, estaba de sobra habituado.

Empezó a visitar regularmente los juzgados de Manhattan, el Criminal Court Building, y a tomar notas tanto del desarrollo de los juicios como de los personajes que desfilaban ante los tribunales. El sistema judicial le pareció una especie de nivelador, donde los extremos de la escala social

entraban en contacto y, hasta cierto punto, se igualaban (McKeen, 1995). Trabajó amistad con magistrados y funcionarios judiciales, como el juez Burton Roberts y el ayudante del fiscal del distrito Edward Hayes. Fue este último quien le aconsejó visitar los juzgados del Bronx, si lo que deseaba era observar los estratos más bajos de la sociedad neoyorkina, en su aspecto más sórdido.

El tiempo pasaba, sin embargo, y si bien la tarea de documentarse había ido progresando hasta acumular una pequeña montaña de notas de campo, la confección de la novela en sí misma se encontraba por completo estancada. Al cabo de dos años, Wolfe no tenía ni siquiera un esbozo del argumento. Su afección psicológica, el bloqueo del escritor, volvía a manifestarse con toda virulencia, lo que teniendo en cuenta las circunstancias era hasta cierto punto previsible.

It was frightening in this stage of my career to be doing a novel. I was really under a lot of pressure. I knew I could expect no mercy, after all the things I've said about contemporary fiction. (Wolfe en Rothstein, 1987).

Para Wolfe los personajes de ficción siempre han desempeñado un papel secundario y en este caso había confiado en que estos fuesen surgiendo de su subconsciente de forma natural, una vez que el ambiente y la situación estuviesen fijados. Sin embargo, no fue así y cuando hubieron transcurrido tres años sin haber siquiera empezado a escribir una sola línea que mereciese la pena, llegó a la conclusión de que necesitaba un revulsivo, un compromiso que le forzase a producir, la obligación de entregar un trabajo elaborado y listo para publicar en una fecha determinada. En otras palabras, la rutina habitual del periodista reportero. Después de todo, sus modelos literarios – Dickens, Zola – habían escrito de forma seriada, un capítulo por semana, y el resultado había sido notable. Si había funcionado para ellos, pensó Wolfe, funcionaría para él.

Un contrato con la revista *The Rolling Stone* le proporcionó 200.000 dólares y la obligación imperiosa de entregar un capítulo de *The Bonfire of the Vanities* cada dos semanas. El título hace referencia a cierto acontecimiento ocurrido en la Italia del Renacimiento, hacia finales del siglo XV:

In the real “bonfire of the vanities,” Savonarola sent his “Red Guard” units into people’s homes to drag out their vanities – which were anything from false eyelashes to paintings with nudes in them, including Botticellis. This Bonfire (in the novel) is more the fire created by the vain people themselves, under the pressure of the city of New York. . . . People are always writing about the energy of New York. What they really mean is the status ambitions of people in New York. That’s the motor in this town. That’s what makes it exciting – and it’s also what makes it awful many times. (Wolfe en Rothstein, 1987).

La trama entrelaza política, cuestiones raciales, estatus y ambición a través de las historias de personajes muy diversos. El hilo argumental, sin embargo, acompaña en su caída a Sherman McCoy, bróker neoyorkino situado en lo más alto de la pirámide social y que disfruta de lo mejor que su privilegiada posición puede ofrecer, hasta el punto de fantasear con el calificativo de *Máster del Universo* aplicado a sí mismo. McCoy, sin embargo, mantiene un *affaire* sexual con María Ruskin, esposa de un acaudalado hombre de negocios de avanzada edad. Durante uno de sus encuentros clandestinos, con Maria al volante del Mercedes de McCoy, atropellan y hieren gravemente a un joven negro, en medio de una confusa situación. Luego McCoy y María huyen del lugar, confiando en que nadie les descubra, pero en la investigación posterior McCoy es inculpado del atropello. Todo un abanico de personajes secundarios, cada uno con su propia historia, entran en juego: un reverendo, a la vez líder y oportunista agitador de la comunidad negra; un fiscal del distrito en busca de su reelección; su

frustrado ayudante, insatisfecho con su modesta posición social; un periodista alcohólico que acepta manipular los hechos a cambio de su promoción profesional y la propia esposa de McCoy, indignada por el engaño de su marido, pero sobre todo humillada por la vergüenza social del escándalo en el que se ve envuelta. La vida del protagonista se desmorona, a medida que se ve arrastrado por un torbellino de fuerzas sociales y políticas y, en el transcurso de unas pocas semanas, pasa de ocupar un estatus privilegiado a formar parte de la clase baja neoyorkina, tras perder a su familia, su trabajo y su círculo de selectas amistades.

La novela, que fue recibida como un excelente cuadro de la sociedad neoyorkina de los ochenta, tiene en realidad como protagonista a la propia ciudad. Cada uno de los personajes que aparecen no son sino tipos que dan cuerpo a determinadas actitudes y comportamientos. Todos ellos se enfrentan entre sí, en una lucha que tiene por objeto mejorar su posición social y económica, si bien no todos disponen del poder necesario para manipular de forma efectiva los acontecimientos. Se trata de una novela sin héroes que encarnen actitudes moralmente ejemplares, pero también sin personajes a los que sea posible condenar abiertamente. Como ocurre a menudo en la vida real, es difícil señalar dónde termina el ‘bien’ y dónde comienza el ‘mal’. Los personajes de la novela se mueven en medio de una sociedad de la que ha desaparecido todo rastro de valores morales y en la que rige la ley del más fuerte, sea en el plano físico, económico o político. La ciudad aparece como un ente vivo y Wolfe utiliza con frecuencia metáforas y símiles en los que objetos inanimados son comparados con animales, reforzando la analogía de un entorno natural.

Obligado a entregar a la revista *The Rolling Stone* un capítulo cada dos semanas, Wolfe se lanzó a escribir frenéticamente, pero el resultado estaba siendo menos que satisfactorio. Las fechas de entrega, además, llegaban inexorablemente y siempre, parecía, demasiado pronto. “These deadlines were coming . . . like waves. . . one after another after another every two

weeks. I couldn't sleep. I'd go to bed and then 2 ½ hours later my eyes would open up like . . . umbrellas. Like a pair of umbrellas! I couldn't get them closed again!" (Wolfe en Brown, 1985).

Wolfe empezó a introducir cambios en la estructura y argumento sobre la marcha, algunos en abierta contradicción con lo que ya había sido publicado. Según declararía más tarde, esperaba que el lector medio de la revista no fuese tan meticuloso como para darse cuenta, pero lo cierto es que la historia se estaba convirtiendo en un caos narrativo (McKeen, 1995). Y, para colmo, ni siquiera estaba bien escrita, algo de lo que el propio Wolfe era consciente: "No one was rude enough to say: 'This isn't the hottest thing in history', but I was beginning to feel that's what the verdict was." (Wolfe en Taylor, 1988).

Wolfe siempre ha contemplado la versión de *The Rolling Stone* como un borrador de la novela definitiva. Una vez aparecido el último capítulo, se aplicó a la tarea de reescribirla de principio a fin, introdujo todos los cambios que consideró necesarios y el resultado fue publicado dos años más tarde, en 1987. El éxito fue inmediato. La recepción por parte de la crítica fue excelente (Nicholas Lehman, 1987; Frank Conroy 1987; R. Z. Sheppard 1987; James Andrews, 1987) de forma casi unánime y las ventas la situaron durante varias semanas seguidas entre los primeros puestos de la lista de *best-sellers*.

Hollywood no tardó en adquirir los derechos para convertirla en película, pero, a diferencia de lo ocurrido con *The Right Stuff*, la versión cinematográfica resultó un fracaso. Dirigida por Brian De Palma y con Tom Hanks, Bruce Willis y Melanie Griffith en los papeles principales, introducía tantos cambios para acercarla a un tratamiento políticamente correcto de las minorías raciales, que se alejaba en exceso de la historia original.

The Bonfire of the Vanities supuso la materialización de las propuestas literarias que Wolfe había venido defendiendo durante años. Una novela

social de corte realista, que atrajese el interés de los lectores y agradase a la inteligencia literaria al mismo tiempo era posible. Wolfe había demostrado su argumentación y, teóricamente al menos, insistir en ella sería redundante. Sin embargo, en noviembre de 1989 publica en la revista *Harper's Magazine* "Stalking the Billion-Footed Beast. A Literary Manifesto for the New Social Novel", un ensayo que, una vez más, levanta ampollas, en esta ocasión por su acerba crítica a las tendencias literarias imperantes. Su contenido dio origen a una intensa controversia entre escritores y críticos y, en los meses que siguieron, Wolfe apareció en programas televisivos, fue entrevistado en suplementos dominicales y se embarcó en un circuito de conferencias en las que defendía unas propuestas literarias que abogaban por el regreso al 'realismo', género dentro del cual él mismo se presentaba como uno de los pocos, si no el único, escritor norteamericano en activo.

No hay en dicho ensayo nada que Wolfe no haya repetido una y otra vez anteriormente. Si acaso su argumentación es aquí más elaborada y, de alguna manera, resume la totalidad de su credo literario. Comienza expresando su sorpresa ante la ausencia de novelas de ficción que exploren la riqueza de las transformaciones que la sociedad norteamericana ha estado viviendo en las últimas décadas. Repasa, como ejemplo de temas que podrían haber servido de material a los novelistas, aquellos que él mismo trató en sus obras de no-ficción: el movimiento *hippie* californiano y el consumo de drogas psicodélicas, la exploración espacial, los conflictos étnicos en las grandes urbes... Wolfe reseña a continuación el fallecimiento de la novela realista, que emplaza hacia principios de la década de los sesenta. Fue entonces, asegura Wolfe, cuando escritores como Philip Roth decidieron que la realidad se había vuelto tan extraña y sorprendente que era imposible, para un novelista, competir con la sección de sucesos de la prensa escrita (1989: 48).

The lesson that a generation of serious young writers learned from Roth's lament was that it was time to avert their eyes. To attempt a realistic novel with the scope of Balzac, Zola, or Lewis was absurd. By

the mid-1960s the conviction was not merely that the realistic novel was no longer possible but that American life itself no longer deserved the term real. American life was chaotic, fragmented, random, discontinuous; in a word, absurd. (Wolfe, 1989: 48 – 49).

La obra de Faulkner, Steinbeck, Hemingway y sobre todo Sinclair Lewis ha quedado por completo pasada de moda, asegura Wolfe. En su lugar, los escritores se han lanzado a la exploración de nuevos terrenos, cada vez más alejados del realismo:

Irony was the attitude supreme, and nowhere more so than in the Puppet-Master novels, a category that often overlapped with the others. The Puppet-Masters were in love with the theory that the novel was, first and foremost, a literary game, words on a page being manipulated by an author. (Wolfe, 1989: 49).

Por el contrario Wolfe defiende una narrativa vinculada a la sociedad, de la cual debe extraer la fuerza necesaria para crear personajes y situaciones que conmuevan al lector. Para lograr este efecto emotivo recomienda aplicar las técnicas periodísticas que él mismo ha venido empleando durante toda su carrera y especialmente durante la escritura de *The Bonfire of the Vanities*. La última parte del manifiesto está dedicada a rememorar la puesta en práctica de estas técnicas y que dieron como resultado la que algunos consideran como la novela de la década (Frank Conroy, 1987; Nicholas Lehman, 1987).

La polémica suscitada se extendió durante meses. La propia revista *Harper's* animó a los lectores a expresar su opinión y solicitó a destacados miembros del *establishment* literario que diesen respuesta a las propuestas de Wolfe en sus páginas. Y fueron muchos quienes respondieron a este llamado, iniciando un debate que se extendería durante años. Para algunos, Wolfe simplemente defendía el tipo de novela que él mismo escribía, para otros, en cambio, su manifiesto era sobre todo un truco para atraer la atención. Freddie Baveystock (1990), escribía en el *Times* que el ensayo de Wolfe tenía una

parte de argumentación seria y dos partes de calculada provocación. Si ese era el objetivo, desde luego dio resultado y en el mercado literario la popularidad, para bien o para mal, se mide en metálico. Wolfe no tardó en firmar un contrato que le aseguraba siete millones y medio de dólares por su siguiente novela, *A Man in Full*.

La aparición de esta segunda novela se demoraría por espacio de casi once años, porque la historia, ambientada principalmente en la ciudad de Atlanta, Georgia, requirió de nuevo una minuciosa labor de documentación, pero también debido a los ya clásicos problemas creativos del autor. Wolfe visitó prisiones californianas y almacenes frigoríficos en los que transcurría parte de la acción, algo sobre lo que le preguntarían con frecuencia en las entrevistas posteriores. No es fácil imaginar a un atildado y anciano caballero llevando a cabo la recogida de datos en lugares tan sórdidos como los centros de detención californianos, aunque a esas alturas hacía ya mucho que Wolfe había dejado de utilizar los trajes blancos en sus excursiones de trabajo. Eso era algo que formaba parte de una cuidadosa puesta en escena, orquestada cada vez que debía aparecer ante los medios de comunicación.

En ese espacio de tiempo tuvo que hacer, asimismo, frente a serios problemas de salud que le obligaron a someterse a un quintuple *by-pass* coronario. Pero fue de nuevo su habitual bloqueo del escritor lo que le impidió avanzar en la confección de la novela con la celeridad que sus editores habituales – Farrar, Straus & Giroux – hubiesen deseado.

Everything in terms of reputation and money – and I had borrowed an obscene amount of money – hung on Bonfire, but most of all my reputation. I was extremely nervous. And so I had practically every psychosomatic malady I could dream up. Suddenly I had gout, and I couldn't walk and my back went out, whatever that really means, and I was all hunched over. (Wolfe en Cash, 1998).

Wolfe pasó largas temporadas demorando el inicio de la novela y aprovechando todo tipo de excusas para posponer el compromiso adquirido

con la editorial. En conjunto la tarea de escribir *A Man in Full*, le resultó agotadora psicológicamente. En el camino hubo varios falsos comienzos, algunos de los cuales terminaron constituyendo una narración corta en sí mismos - “Ambush at Fort Bragg” (2000a) – y también una buena cantidad de dinero dilapidado en investigación de campo que resultó inútil, como una estancia de diez días en Japón, por ejemplo.

La historia se centra en el personaje de Charlie Croker, un poderoso – en términos físicos y económicos – hombre de negocios y en los problemas financieros a los que debe hacer frente cuando su más desmesurado proyecto urbanístico se revela también como un monumental error de cálculo. De forma paralela, se desenvuelven las consecuencias de la violación de la joven hija del mejor amigo de Croker, por parte de una estrella del fútbol universitario, un joven afroamericano de baja extracción social. Por diversas circunstancias, Charlie Croker se ve obligado a tomar una decisión crítica: salvar su honor o sus posesiones materiales. Para ayudarlo a salir del atolladero, Wolfe elabora una tercera línea narrativa dentro de la cual construye el personaje de Conrad Hensley, un joven de clase baja, personificación de la honradez e inocencia. A través de una serie de extraños giros del destino, Hensley cruza Norteamérica – desde San Francisco hasta Atlanta – para terminar siendo el portador de la filosofía estoica mediante la que Croker se redimirá de la vida material que hasta ese momento ha llevado, a cambio de una existencia más espiritual y acorde a las enseñanzas de Epicteto.

Como ya había ocurrido en *The Bonfire of the Vanities*, por las más de setecientas páginas se pasea un abanico de personajes diversos, de entre los cuales, Wolfe prestó una especial atención al de Marta Croker, la esposa abandonada por otra mujer más joven. Tras su primera novela, Wolfe había sido acusado de ser incapaz de crear personajes femeninos, que se ganen la simpatía del lector (Taylor, 1988).

That did make me say, 'I'll show you'. So I created Martha Croker, Charlie's abandoned first wife, who I wanted to make the first angry wife who decides to really do something about it. That was about the time *The First Wives Club* came out, about three wives who get together and plot to avenge their former husbands. Martha Croker was that type of character. (Wolfe en Cash, 1998).

Los personajes de la historia, de nuevo, están definidos en gran medida por los objetos que les rodean. Sus posesiones materiales establecen su nivel social y describen su identidad. En opinión de Rand R. Cooper, "Wolfe doesn't write the whole person. Tellingly, his *Harper's* essay proposes 'status traits modified by personality' as the key to writing characters: a 'technique', he says for 'portraying the innermost life of the individual'." (Cooper, 1999).

Las cifras abundan a lo largo de la novela y la minuciosa descripción del mobiliario de las lujosas mansiones de los protagonistas, precios incluidos, llamó la atención de la crítica y centró algunos de los ataques más duros que la obra recibió. (Mailer, 1998).

La novela explora temas como la identidad masculina asociada al vigor físico, las relaciones étnicas en la sociedad sureña norteamericana y la distribución del poder político en una ciudad de historia relativamente reciente como es Atlanta. Como sucedía en la novela anterior, fuerzas sociales de todo tipo condicionan los actos y decisiones de los personajes. La diferencia con respecto a *The Bonfire of the Vanities* es que aquí el autor explora nuevas vías de empoderamiento.

Wolfe no tardó en comenzar la preparación de su siguiente novela, con la vida estudiantil en las residencias universitarias como telón de fondo para elaborar una mirada crítica a la moral sexual de los adolescentes en la década de los noventa. Para muchos la aparición de este tercer trabajo de ficción fue una sorpresa, teniendo en cuenta su avanzada edad y, sobre todo, la exigencia en tiempo y esfuerzo que le suponía cada nueva obra. A pesar de ello, en

2004 salió al mercado *I Am Charlotte Simmons*, publicada por su editor habitual, Farrar, Straus & Giroux.

When I had finally finished *A Man in Full*, I decided that I would go to the campuses and see what was going on, beyond the titillating possibilities of sex and drink. Universities have replaced the church at the front of change in moral values.” (Sherman, 2004).

Wolfe visitó “una docena de universidades” (Ianone, 2008), para documentarse, entre ellas la de Standford, la de Pennsylvania y la Duke University, en la que estudió su propia hija. Como se mencionaba más arriba, a veces resulta difícil imaginar a Wolfe recogiendo datos para sus novelas, y en este caso concreto, la imagen del escritor mezclándose con los estudiantes resulta cuanto menos chocante.

I didn’t show up wearing a white suit. That would be really be showboating. I would wear a blue blazer, generally, and flannel pants. I always wore a necktie. I was maybe sixty-nine or seventy when I started; I didn’t exactly disappear into the woodwork at a fraternity party. But I felt that I was getting fairly accurate information. I talked to a lot of students, and I feel like they got used to me fairly quickly. I was able to just hang around through parties, as long as parties lasted. If people allow you to stay where they are, they lose that sense of wariness after several hours. (Wolfe en Sherman, 2004).

Wolfe pretendía elaborar una crónica del ambiente de absoluta relajación de las estrictas normas morales que unas pocas décadas antes habían regido las relaciones sexuales entre los adolescentes, un tema explorado con anterioridad en su ensayo “Hooking Up” (2000b) y sugerido, aunque de pasada, en sus dos novelas previas³³. El placer físico, asegura Wolfe, ha

³³ De hecho, el tema preocupaba a Wolfe desde muchos años antes. En 1980 ya se refería a las residencias mixtas como un acontecimiento “extraordinario”: “One of the most extraordinary developments in the 1970s – and people seem not to notice it at all – is the coed dorm. The idea of

dejado de ser el objeto principal de las relaciones íntimas, que ahora se han convertido en un requisito social exigido para ser aceptado en el grupo. La presión a la que se ven sometidos los jóvenes por parte de sus iguales para perder cuanto antes la virginidad es tan fuerte que los sistemas de valores tradicionales son incapaces de hacerle frente.

I was surprised by the pressure sexual license put on women. It's also put on men, but women especially. (Wolfe en Sherman, 2004).

The attitude young women have toward their own sexual activity, as well as the impression others have of it, has turned 180 degrees in one generation. There was a time when the worst . . . slut . . . for want of a better term . . . maintained a virginal and chaste façade. Today, the most virginal and chaste undergraduate wants to create a façade of sexual experience. (Wolfe, 2006).

La historia se desarrolla a través de un argumento bifurcado. Por un lado aparecen dos alumnos de la Universidad Dupont en su curso final, Hoyt y Vance, quienes sorprenden al gobernador de California en medio de una sesión de sexo oral con una alumna. Tras un enfrentamiento con el guardaespaldas del gobernador, del que Hoyt y Vance salen victoriosos, su popularidad entre sus compañeros del campus, en especial la del extrovertido Hoyt, crece vertiginosamente. El rumor de lo sucedido se extiende con rapidez y Hoyt, a punto de terminar sus estudios, recibe una oferta de trabajo de una importante agencia de inversión en bolsa a cambio de guardar silencio acerca del incidente con el gobernador.

Mientras tanto, Charlotte Simmons, de origen humilde y recién llegada a la prestigiosa Universidad Dupont gracias a una beca, se ve obligada a integrarse en un ambiente que se encuentra en las antípodas de la educación tradicional que ha recibido hasta ese momento. En su esfuerzo por adaptarse

nubile girls living together under the same roof with the young men in the season of their rising sap would have been unthinkable in most parts of the country as late as 1968. Today is accepted without protest." (Wolfe en Gross, 1980).

a un entorno de absoluta promiscuidad, Charlotte termina convertida en una heroína trágica, torturada por su inseguridad emocional y dividida en su intento de mantener por un lado los estándares morales bajo los que ha crecido y por otro su deseo de ser aceptada por unas compañeras entregadas a un hedonismo autoindulgente.

Uno de los temas de fondo es, de nuevo, el estatus, la posición que cada individuo ocupa dentro del grupo social en el que se desenvuelve, en este caso la comunidad estudiantil. Ascender de categoría y ser reconocido por los otros miembros del grupo se revela como la aspiración suprema de la mayoría de los estudiantes y para conseguirlo emplearán cualquier medio a su alcance.

En la novela, las cuestiones de la integración racial y de la corrección política imperante en la Universidad Dupont aparecen también. Tanto el profesorado como los alumnos se muestran extremadamente cuidadosos con sus actitudes o sus palabras, pues un paso en falso en esta dirección se ha convertido en el peor error que cualquiera de ellos podría cometer.

La novela introduce, además, las teorías genéticas y neurobiológicas que unos pocos años atrás habían sido objeto de los ensayos “Sorry but Your Soul Just Died” (2000e) y “Diggible, the Human Anthill and Fairy Dust” (2000b) y Wolfe cita tanto a su admirado neurólogo Jose M. R. Delgado, como a Edward O. Wilson.

I brought the subject into the novel because genetic theory is another immensely important novelty incubating in the universities. It tends to make you feel that the fix is in. You are born already programmed, and that's that. It makes you think of Nietzsche's prediction – in 1880 – that the twenty-first century would see the total eclipse of all values. I wanted to show Charlotte Simmons wrestling with that subject rather than just spelling it all out. (Wolfe en Iannone, 2008).

Desde el punto de vista del presente estudio, esta novela es tal vez la que ofrece un panorama más oscuro. A la invencible presión social ejercida sobre el individuo para acomodar su comportamiento a la norma establecida, se suma la ciencia en su papel de sustituto de la religión y la propuesta de que la voluntad, la capacidad de decisión e incluso la propia identidad del individuo están condicionadas de antemano por la naturaleza del ser humano.

La crítica en esta ocasión fue mucho menos amable con el resultado y las ventas descendieron considerablemente con respecto a las dos novelas anteriores. Hubo quien le reprochó una visión de la sexualidad universitaria demasiado oscura, pesimista y manipulada (Nehring, 2005; Dirda, 2004).

Una buena parte de las críticas, además, adquirieron un tinte político acusando al escritor de adoptar un tratamiento de la sexualidad alineado con la ideología conservadora.

Among liberals, it was taken as an attack on the sexual revolution because the sexual activity of the heroine or the pressure of sex on her, had devastating results. Intellectuals pride themselves on having been liberated from the harsh grasp of religion when it comes to sexual mores. (Cole, 2006).

Wolfe se mostró decepcionado con la recepción de la novela y en especial con su adscripción a determinadas corrientes políticas.

I found that it broke down, and this surprised me – well, first let me say that I never totally discount the notion that maybe the people who criticized it just didn't like it. You have to face that dreadful possibility. But in this case reviewers tended to break down along political lines. Liberal reviewers – I don't think this is an overgeneralization – didn't like it. Conservative critics did like it. And there is no political slant to the book whatsoever! None. (Wolfe en Iannone, 2008).

Wolfe se puso a trabajar en la cuarta novela tan pronto como hubo terminado la anterior. El tema elegido, en este caso, fue la inmigración, según sus propias palabras.

'It's really a novel about immigration,' he says. 'That's how it began. People would say to me, "What are you working on?" And I would say, "Well, I'm doing something on immigration." I always got the same reply: "Oh, that's so interesting." Never a follow-up question. Their heads would fall forward and they would go to sleep like a horse. Hah! But I did find it interesting.' (Wolfe en Grant, 2012).

Wolfe había pensado en un primer momento centrarse en la comunidad vietnamita, algunos de cuyos miembros ya aparecían reflejados en *A Man in Full*. Sin embargo, la cuestión del idioma fue decisiva, pues el escritor tiene los suficientes conocimientos de español como para llevar a cabo un trabajo fructífero de documentación sobre las comunidades latinas, algo que no sucede con el vietnamita. Por otro lado, Miami es una ciudad que le resulta especialmente interesante, ya que es "la única población que está dirigida políticamente por personas de otro país" (Kachka, 2012). Se refiere a la comunidad cubano-americana, por supuesto. La mirada del escritor se dirigió en concreto hacia el cuerpo de policía de la ciudad, "formado en un 70 % por latinos, un 18 % son negros y el 12 % restante, blancos americanos o anglos" (Wolfe en Wrappler, 2012). Una distribución étnica en la que los cubanos ocupan la parcela más extensa, y que refleja la que existe en la propia ciudad de Miami.

A pesar de su avanzada edad, Wolfe se mantiene en forma, acude al gimnasio con frecuencia y practica ejercicio regularmente (Kachka, 2012), lo que sin duda le fue de gran ayuda a la hora de recoger datos sobre el terreno. Asistió a la Regata de Colón y visitó un club de *strip-tease*, la agitada apertura de la feria de arte moderno Miami Art Basel e incluso locales donde se practica la santería.

Escribió el borrador original a mano, dado que nunca ha llegado a acostumbrarse a los programas de tratamiento de texto de los ordenadores y han dejado de fabricar las cintas de tinta de las viejas máquinas de escribir mecánicas (NPR Books, 2012). Durante toda la elaboración del libro y del trabajo de campo estuvo acompañado por un reportero del *Miami Herald*, Oscar Corral, quien se dedicó a rodar las escenas con las que más tarde compondría un documental sobre el escritor. Corral asegura que el escritor ha hecho un gran trabajo, recorriendo las calles y hablando con la gente. “Wolfe se muestra siempre muy educado y logra que la gente se abra a él” (Minzesheimer, 2012). El resultado, *Get Back to Blood*, se estrenó coincidiendo con la aparición del libro, en Octubre de 2012.

Wolfe se benefició, a la hora de documentarse, de su amistad con el antiguo Jefe del Departamento de Policía de la ciudad de Miami, John Timoney, lo que a su vez le permitió entrar en contacto con miembros de la comunidad cubana del barrio de Hialeah, donde transcurre parte de la acción.

There are 220,000 people in Hialeah; it's like a separate city, with rows and rows of houses, casitas, and there, as in my book, you'll see a truck for an exterminating company parked in front of a house. And that truck shows that person is self-employed, has his own company. [The father of the main character, Nestor Camacho, proudly owns a fumigation company.] I approached this novel a little bit backward. I like to find an interesting new setting or milieu and then wait for the characters to walk in. I had never thought about having a young Cuban policeman as a protagonist and his former Hialeah girlfriend. I didn't really know these types of people. I didn't start writing with a young Cuban cop or a nurse in mind, either. (Wolfe en Wrapler, 2012).

El libro sufrió numerosas demoras por cuestiones editoriales. Wolfe no consiguió llegar a un acuerdo monetario con su habitual casa editorial, Farrar, Straus and Giroux, y finalmente sacó el libro a subasta. La firma neoyorkina Little, Brown & Co. se hizo con los derechos por la suma de 5 millones de dólares (Rich, 2008).

Back to Blood (2012) es una expresión que Wolfe había empleado ya veintitrés años antes, en las primeras páginas de *The Bonfire of the Vanities*. En esta, el alcalde de Nueva York descubre demasiado tarde que su rutinaria aparición ante los medios de comunicación, en una visita al barrio de Harlem, se ha convertido en un enfrentamiento con una multitud hostil. El barrio y la misma ciudad de Nueva York hierven, divididos en función de la etnia de sus habitantes. La raza es el vínculo que mantiene cohesionadas a las tribus y a la vez el rasgo diferenciador que las separa unas de otras. Cuando todo lo demás falla, siempre queda el regreso al aspecto más primitivo de la naturaleza humana, el grupo, la tribu; yo con los míos y juntos contra todos los demás. “Back to Blood!” (Wolfe, 1987: 4).

La historia principal acompaña en sus desventuras a Nestor Camacho, policía hijo de inmigrantes cubanos, en la ciudad de Miami. Nestor presta servicio en la Patrulla Marítima, donde hará gala de su excelente condición física al trepar a lo más alto de un mástil para rescatar a un inmigrante cubano ilegal. Mediante una fantástica e improbable pirueta salva la vida del naufrago, ganándose la admiración de sus compañeros de trabajo, pero también la enemistad de toda la comunidad cubana, incluida su propia familia. Al ‘arrestar’ al inmigrante, antes de que tocara tierra norteamericana, ha facilitado su deportación y Nestor se convierte en un apestado entre su gente. El mismo día en que decide irse de casa, su novia Magdalena, le abandona, en busca de alguien mejor situado socialmente. Magdalena ha formado pareja con el médico para el que trabaja, un psiquiatra anglo especializado en casos de adicción a la pornografía, el doctor Norman Lewis. Al mismo tiempo, un joven periodista John Smith investiga para el *Miami Herald* al magnate ruso Sergei Korolyov, quien se ha ganado fama de filántropo al donar obras de arte al museo de la ciudad por valor de 70 millones de dólares. Smith, sin embargo, tiene razones para creer que las pinturas son imitaciones.

Camacho es reasignado a un grupo antidrogas y durante una operación contra varios traficantes negros, salva la vida de su compañero, al enfrentarse y derrotar, gracias a su fortaleza física, a un delincuente mucho más grande que él. Sin embargo, durante la detención alguien graba los hechos con un teléfono móvil y las imágenes pronto circulan por internet, alentando las acusaciones de racismo y brutalidad policial. Como consecuencia, el alcalde de la ciudad obliga al Jefe de Policía a separar de servicio a Nestor y a su compañero durante algún tiempo. Finalmente, y tras diversas peripecias, tanto Nestor, como John Smith consiguen la rehabilitación el primero y el reconocimiento profesional el segundo, mientras que Magdalena, verá truncados sus sueños arribistas.

La novela supuso una decepción para quienes esperaban que estuviese, como mínimo a la altura de la anterior. Desde el punto de vista de las relaciones de poder, y aunque estas siguen presentes, como no podía ser de otro modo, tampoco en este aspecto se trata de una obra destacada, pues la interacción de los personajes responde a las dinámicas esperadas en el género negro y romántico tradicionales.

5.4. Moralidad, relaciones humanas y dinámicas de poder

En los apartados que siguen, se muestra cómo Wolfe, en su primera novela de ficción, *The Bonfire of the Vanities* (1978) va más allá del mero retrato social de una ciudad devorada por la codicia y el ansia de ascenso social. Se expondrán ciertos detalles que evidencian la intención del autor de profundizar en unas relaciones sociales en las que, en ausencia de Dios, las dinámicas de poder condicionan el comportamiento de los personajes, imponiendo una ética darwinista que privilegia los comportamientos egoístas y que convierte la ciudad en una selva en la que no tienen cabida emociones como el amor o la empatía.

Se mostrará igualmente que dicho entorno fuerza a aquellos individuos que menos poder tienen a adoptar estrategias de adaptación para lograr sobrevivir, exigiendo en ocasiones el sacrificio de la propia identidad, como es este el caso.

Por último se examinará en detalle aquellas otras estrategias de simulación que llevan a ciertos individuos, al igual que sucede en la naturaleza, a adoptar el aspecto, las formas, de los poderosos, aun careciendo del poder de estos. La sociedad mercantilista permite, e incluso alienta, a los individuos a transmutar su imagen social mediante bienes de consumo, cuya adquisición mantiene en funcionamiento el entramado económico. El protagonista, de quien Wolfe proporciona significativas claves de su auténtico desempoderamiento, es un buen ejemplo de todo lo antedicho.

5.4.1. ¿Y si Dios no existe? Adaptación en la jungla urbana

‘Daddy?’

‘Yes, sweetheart?’

‘Daddy, what if there isn’t any God? (49)

La pregunta de Campbell McCoy coge a su padre por completo desprevenido. Es cierto que los niños acostumbran a interrogar a sus progenitores sobre cuestiones extrañas y a veces incluso embarazosas, pero la ocurrencia de la hija de Sherman es realmente inusual, y más aún teniendo en cuenta su corta edad. Como otros padres en situaciones parecidas, Sherman escurre el bulto con un par de evasivas y la atención de Campbell salta pronto a otro tema sin relación alguna. El protagonista de la novela, perplejo, toma la pregunta de su hija como un indicio de su inteligencia superior, algo que, por fortuna, ha comenzado a verse con aprobación en los últimos tiempos.

Over the past ten years, on the Upper East Side, for the first time, intelligence had become socially correct for girls. (50).

La religión, reflexiona Sherman durante apenas unos instantes, se ha convertido en un mero trámite social. Su esposa y él envían a su hija, como es costumbre en su entorno social, a un colegio religioso, donde le explican este tipo de cuestiones de tal forma que nunca tengan que hablar de ellas en su vida cotidiana.

El incidente aparece en las primeras páginas y en ningún momento, a lo largo de las setecientas que todavía quedan por delante, vuelve a mencionarse

ni a hacer a él referencia alguna. Sherman pronto estará demasiado ocupado con otras cuestiones, si no más importantes, sí al menos más urgentes, como para prestar atención a interrogantes metafísicos propuestos por una niña de seis años. En cuanto al lector no tarda en archivar mentalmente la anécdota como una más de entre la miríada de detalles peculiares y extravagantes que inundan la novela.

En este caso, la pregunta de la hija de Sherman McCoy, o más bien la respuesta a dicha pregunta, propone el escenario sobre el que se va a desarrollar el drama que el escritor narra a continuación, un mundo en el que no existe Dios y en el que por tanto ha desaparecido la suprema autoridad moral, donde los hombres se rigen por la ley natural que otorga el derecho a quien más poder tiene y la sociedad humana deviene una suerte de selva darwinista. A partir del desarrollo que el autor hace de este planteamiento, la influencia que las ideas nietzscheanas han ejercido sobre Wolfe parece evidente. La atracción del escritor hacia el pensador alemán queda de manifiesto en las menciones explícitas al mismo que aparecen en su segunda y tercera novelas, así como en el ensayo “Sorry, but your soul has just died” (2000e), donde reflexiona sobre la predicción de Nietzsche para un mundo en el que Dios ha dejado de existir.

Y así es como aparece la ciudad de Nueva York, donde se desarrolla la historia; como una jungla urbana habitada por tribus étnicas permanentemente enfrentadas entre sí. Ya en el ‘Prólogo’ aparecen las tensiones raciales que enfrentan a las diferentes comunidades.

“Harlem rises up! What a show! Not the hustlers and the operators and the players rise up – but Harlem rises up! All of black New York rises up! He’s only mayor for some of the people! He’s the mayor of White New York! Set fire to the mutt! The Italians will watch this on TV, and they’ll love it. And the Irish. Even the Wasps. They won’t know what they’re looking at. They’ll sit in their co-ops on Park and Fifth and East

Seventy-second Street and Sutton Place, and they'll shiver with the violence of it and enjoy the show. Cattle! Birdbrains! Rosebuds! Goyim! You don't even know, do you? Do you really think this is your city any longer? Open your eyes! The greatest city of the twentieth century! Do you think money will keep it yours?" (6-7)

La ciudad se desmorona y ni siquiera el alcalde, "el alcalde de la ciudad más grande del siglo XX", tiene autoridad en ciertas zonas. La urbe ya no equivale a civilización; se ha convertido en un campo de batalla y el dinero, la tradicional fuente de poder que ha mantenido en la cumbre de la pirámide trófica a la comunidad blanca y protestante, ha dejado de garantizar el control. Atrás ha quedado ya la utopía del *melting pot* que durante algún tiempo soñó con una fusión armónica de las identidades dispares que componen la población. La ciudad que Wolfe describe está dividida, fracturada por grietas que separan a los habitantes en función de su raza, religión y estatus económico.

El retrato que Wolfe hace de los personajes que intervienen en la novela refuerza la imagen de diversidad biológica, pues todos ellos, en especial los secundarios, aparecen descritos bien como pertenecientes a las distintas 'tribus' que pueblan este territorio selvático, bien como animales; presas o depredadores, pero en cualquier caso las relaciones entre las diferentes 'especies' siempre son conflictivas. Es difícil imaginar un escenario que se ajuste mejor al "estado natural" hobbesiano, en permanente conflicto y en el que impera el "todos contra todos". Cada vez que un nuevo personaje aparece en escena, el autor informa puntualmente de si se trata de un judío, un italiano, un irlandés, un protestante, un puertorriqueño... La personalidad de cada uno de ellos aparece definida con claridad, más por su origen étnico o religioso, que por su particular idiosincrasia como individuo. Son tipos y, como tales, ejemplifican las características más sobresalientes del grupo social que representan y su herencia genética condiciona su personalidad.

Por otro lado, los límites territoriales de las zonas bajo el control de los distintos grupos están claramente establecidos, ya sea en las privilegiadas y exclusivas calles de Manhattan donde vive la acomodada élite de la ciudad, a la que Sherman McCoy pertenece, o en determinados barrios cuyo acceso está prohibido a los miembros de ‘tribus’ extrañas. Cuando Sherman McCoy y María Ruskin equivocan la salida de la autopista y terminan en el vecindario del Bronx, encuentran un territorio por completo ajeno al suyo propio y a la lógica urbana de la ‘civilización’ de la que proceden.

They found themselves in a chaotic intersection. Streets converged from odd angles . . . People were crossing the street in every direction . . . Dark faces . . . (81).

Wolfe organiza este episodio estableciendo una evidente analogía entre un territorio selvático y las decrepitas calles que recorren los dos manhattanitas. La topografía aparece extraña, no hay letreros indicadores, ni signos reconocibles que les permitan orientarse o conocer el lugar en el que se encuentran o hacia dónde se dirigen. La descripción que el autor hace de los vecinos acentúa la dislocación, pues su aspecto es inusual, diferente y con un punto de salvajismo. Sherman y María circulan por las calles mal iluminadas con una mezcla de asombro y terror. Leyendo este capítulo, casi es posible ver a una pareja de exploradores perdidos en medio de una selva habitada por tribus primitivas y exóticas. Incluso los sonidos de los tambores encuentran aquí su equivalencia.

Were they Puerto Rican? There was no telling. Inside the doorway, the doorway where the electrical cord went, Sherman could see a low light and silhouettes. Thung thung thung thung thung . . . the bass . . . then the tops of some trumpet notes . . . Latin music? (83).

Como los exploradores perdidos, que, incapaces de encontrar la salida de una jungla laberíntica, caminan en círculos, Sherman y María regresan al

lugar de partida y el inevitable encuentro con las fieras nativas termina por ocurrir. Wolfe describe el aspecto de los recién llegados como lo haría con el de animales exóticos:

“The one nearest him had on a silvery basketball warm-up jacket with CELTICS written across the chest . . . He was no more than four or five steps away . . . powerfully built . . . His jacket was open . . . a white T-shirt . . . tremendous chest muscles . . . a square face . . . wide jaws . . . a wide mouth . . . What was that look? . . . Hunter! Predator! The other one was tall but skinny, with a long neck, a narrow face . . . a delicate face . . . eyes wide open . . . startled . . . He looked terrified . . . He wore a big loose sweater . . . He was a step or two behind the big one. . . “
(86)

Geográficamente se trata de la misma ciudad en que ellos habitan, pero Sherman y María no podrían encontrarse más fuera de lugar en medio de una selva amazónica de lo que lo están en las maltrechas calles del Bronx. La idea de la ciudad como ente urbano e integrador no es aquí sino pura ilusión. Los conflictos territoriales están siempre presentes, alentados por unas relaciones de poder cambiantes. La antaño mayoría blanca, judía e italiana, ha ido cediendo el barrio a medida que las minorías étnicas adquirían fuerza y los primeros perdían progresivamente el control político y social de la zona. Los seres humanos se ven así sometidos a una ley natural que privilegia al más fuerte, al más poderoso, no aquella otra de la que hablaba Locke y que otorgaba iguales derechos y poderes a cada individuo, pues esta distribución emanaba, según el filósofo, de Dios.

The state of nature has a law of nature to govern it, which obliges every one: and reason, which is that law, teaches all mankind, who will but consult it, that being all equal and independent, no one ought to harm another in his life, health, liberty, or possessions: for men being all the workmanship of one omnipotent, and infinitely wise maker; all the servants of one sovereign master, sent into the world by his order, and

about his business; they are his property, whose workmanship they are made to last during his, not one another pleasure. (Locke, 1662).

Aquí, en cambio y como se ha visto, en la selva urbana, Dios está ausente y en este entorno desprovisto de normas morales de carácter divino que atenúen los enfrentamientos entre los habitantes de la ciudad, la justicia humana se alza como la única esperanza de quienes menos poder tienen. Las personas han confiado, en los tiempos modernos, en un orden normativo que regule las relaciones sociales y suavice las diferencias entre los poderosos y los desempoderados, estableciendo un sistema judicial igualitario, equitativo y que dé, en palabras del jurista Ulpiano, “a cada uno lo suyo”.

Sin embargo, la novela no tarda en revelar lo infundado de tal esperanza. La jungla darwinista rodea y engulle hasta asfixiar, metafóricamente, la institución judicial. El edificio bunkerizado de los juzgados del Bronx, al que el ayudante del fiscal Larry Kramer y el resto de quienes allí trabajan llaman ‘Gibraltar’, es una especie de fuerte militar, el último reducto del *Poder* blanco en el barrio. Una fortaleza en medio de territorio enemigo, de la que nadie se atreve a salir, ni siquiera para comer un sándwich a mediodía.

And why? Because they, the Power, the Power that ran the Bronx, were terrified! They were terrified to go out into the heart of the Bronx at high noon and have a lunch at a restaurant! Terrified! (130).

(...)

You were an alien on the streets of the 44th Precint, and you knew at once, every time Fate led you into their territory. The looks! The looks! The deadly mistrust! You were not wanted. You were not welcome. (131).

E incluso esta fortaleza terminará cayendo antes o después, reflexiona el ayudante del fiscal Larry Kramer, en manos de los puertorriqueños y los negros, tan pronto como estos sean capaces de aliarse políticamente. Pero entre tanto, los judíos y los irlandeses continúan administrando la justicia en

el Bronx. Una justicia, en cualquier caso que hace tiempo que perdió su sentido original y se limita a gestionar una sobrecarga de trabajo de tal magnitud que cualquier intento de indagar en busca de la verdad de lo sucedido resulta un lujo que nadie se puede permitir. Ninguno de las docenas de delincuentes procesados a diario es un criminal en el sentido romántico de quien intenta obtener desesperadamente sus objetivos al margen de la ley. Por el contrario, se trata de pobres almas, “simpleminded incompetents, most of them, and they did unbelievably stupid, vile things.” (105). Esta saturación de expedientes judiciales ha modificado el ejercicio de la justicia y la relación de poder entre el estado y los ciudadanos enjuiciados. Los jueces se ven obligados a negociar acuerdos entre el ministerio fiscal, los abogados defensores y los acusados, a fin de evitar, en la medida de lo posible, la celebración de juicios que dilatarían todavía más la gestión de la enorme carga de trabajo. Los fiscales ofrecen condenas reducidas a cambio de que los acusados se declaren culpables, ahorrando así tiempo y dinero a la administración de justicia.

Una retribución punitiva acorde a la infracción cometida se convierte en algo imposible de conseguir y el sistema se conforma con desempeñar una labor de sumidero, de cloaca a la que se arroja la basura social, para ser procesada de tal forma que todo siga funcionando, al menos hasta cierto punto. El proceso judicial deja de tener como fin “dar a cada uno lo suyo” y se convierte en un sistema de gestión de inadaptados sociales, a los que es preciso retirar de las calles durante algún tiempo para evitar que la situación se vuelva insostenible.

Esta inoperancia de las leyes humanas para imponer el orden social, se refleja en la manipulación que de sus objetivos teóricos hacen tanto el Fiscal del Distrito del Bronx, Abe Weiss, como el ayudante, Larry Kramer. El fiscal, Richard ‘Abe’ Weiss, es conocido por sus subordinados como Capitan Ahab, por su insistencia en perseguir la condena del Gran Acusado Blanco, un acusado que no sea negro, ni puertorriqueño, una figura casi mítica en los

juzgados del Distrito del Bronx. Weiss dedica todo su tiempo a los medios de comunicación, cadenas de televisión y prensa, haciendo campaña para su reelección.

“Abe Weiss was about forty-eight. He had a full head of light brown hair, a narrow face, and a strong, lean jaw with a scar on one side. There was nothing wrong with that. Abe Weiss was one of a long line of New York district attorneys whose careers had been based on appearing on television and announcing the latest paralyzing wallop to the solar plexus of crime in the seething metropolis. (...) But he was wired in to the Power, and the Power flowed through him... (375).

Weiss ejerce el control de la fiscalía gracias al poder que le otorga su cargo. Sin embargo, el suyo es un poder mediatizado, condicionado por los votos que le proporciona el electorado periódicamente y este a su vez se ve influido por la imagen que transmiten los medios de comunicación. Así, ese control que Weiss ejerce tiene como objeto, principalmente, lograr comunicar la imagen adecuada de tal forma que los votantes sigan manteniéndole en el poder durante otra legislatura más. Se trata de un círculo vicioso, retroalimentado, en el que los fines y los medios han intercambiado sus posiciones respectivas.

Cuando el caso de Sherman McCoy cae dentro de su jurisdicción, Weiss se propone obtener una condena al precio que sea. Sherman no solo es el Acusado Blanco con el que ha venido soñando, también es rico y eso lo convierte en doblemente apetecible. Una sentencia de culpabilidad contra un WASP de Park Avenue le aseguraría la reelección.

Ahora bien, los motivos que Weiss verbaliza para perseguir con saña a McCoy son perfectamente válidos, encomiables incluso. Weiss hace un apasionado elogio de su labor en el caso McCoy. Se trata de algo que va más allá de la mera necesidad de hacer justicia con un joven negro, un estudiante

destacado que ha tenido la mala suerte de nacer en el barrio equivocado, dice Weiss. Lo que ellos, fiscales y jueces, están haciendo es dar esperanza a toda una comunidad que ha llegado a creer que la ley no se aplica igual a los blancos y ricos que a los pobres negros: le están devolviendo la fe en el sistema judicial.

“We got to let them know justice really is blind. We got to let them know if you’re white and rich, it works out the same way. That’s a very important signal. It’s more important that any specific point or technicality of the law. That is what this office is all about, Larry. We’re not here to handle cases. We’re here to create hope.” (489).

“How do we treat some hotshot from Park Avenue? Like anybody else, that’s how! He gets arrested, he gets the cuffs, he gets booked, he gets fingerprinted, he waits in the pens, just like anybody down there in those streets! Now, I think that sends a helluva good signal. It let those people know we represent them and they’re part of New York City.” (489).

Su ayudante, Larry Kramer, utiliza una retórica similar cuando defiende la validez de un testigo dudoso, pero crucial para lograr la condena de McCoy. Solo que el lector sabe que sus auténticos motivos son impresionar a una mujer a la que intenta seducir y de paso ascender profesionalmente.

Volverá a aparecer este conflicto entre unos fines éticamente encomiables y unas motivaciones espurias en el Reverendo Bacon, quien desata una campaña de protestas y reclamaciones contra la fiscalía del Bronx, a la que acusa de no dar al atropello de un joven negro la importancia que merece y de ejercer una “justicia blanca”.

Henry Lamb is not a prominent citizen, and he’s not the son of a prominent citizen, but he’s a fine young man all the same . . . see . . . He’s about to graduate from high school. He didn’t drop out. He was – he’s thinking about going to college. Never been in trouble. But he’s from the Edgar Allan Poe projects. The Edgar Allan Poe projects. He’s

a young black man from the projects. Now, let's turn this thing around for a minute. Suppose Henry Lamb was a young white man and he lived on Park Avenue, and he was about to go to Yale, and he was struck down on Park Avenue by a black man and a black woman in a . . . a . . . Pontiac Firebird instead of a Mercedes . . . and that boy told his mother what Henry Lamb told his mother. You mean tell me you wouldn't have a case? Instead of talking about problems, you'd be turning that information inside out and counting the stitches. (197).

Es difícil no simpatizar con los argumentos del Reverendo, incluso aunque se sepa desde el primer momento que le mueven intereses personales. Bacon, en representación de la madre del joven herido, espera obtener una comisión sustanciosa de la indemnización reclamada, pero su argumentación es perfectamente válida desde un punto de vista moral.

Esta tensión, esta ambigüedad entre objetivos loables y motivos canallas, está presente en casi cada personaje de la novela y, si es cierto que por ello la historia que Wolfe cuenta carece de héroes, también lo es que los villanos están igualmente ausentes, al menos los villanos al uso. Resulta difícil clasificar a los individuos según una escala de valores morales cuando Dios, la fuente de todo valor moral, ha dejado de existir y ha sido sustituido por una ética social manipulable de acuerdo a los estándares de la corrección política y los intereses personales, tal y como hacen Weiss, Kramer o el Reverendo Bacon.

Por tanto, en un medio social enrarecido por unas relaciones de poder despiadadas, como el que Wolfe describe en su novela, no es de extrañar que surja la figura del individuo que, como sucede en el caso de Sherman McCoy, se contempla a sí mismo como un *Amo del Universo*. Las características de este hombre superior, capaz de ejercer su voluntad sin rendir cuentas a nadie, coincide con la figura del *Übermensch* nietzscheano. En ausencia de Dios, asegura el filósofo alemán, es el hombre superior quien

establece sus propias normas morales tal y como hace Sherman McCoy cuando racionaliza su infidelidad matrimonial como una prerrogativa debida a un *Amo del Universo*.

Technically, he had been unfaithful to this wife. Well, sure . . . but who could remain monogamous with this, this, this, tidal wave of concupiscence rolling across the world? Christ almighty! A *Master of the Universe* couldn't be a saint, after all. . . It was unavoidable. For Christ's sake, you can't dodge snowflakes, and this was a blizzard! He had merely been caught at it, that was all, or halfway caught at it. It meant nothing. It had no moral dimension. It was nothing more than getting soaking wet. (54).

En su mente, McCoy se ve a sí mismo como miembro de una especie superior, que se limita a tomar lo que desea allí donde lo encuentra.

He was of that breed whose natural destiny it was . . . to have what they wanted! (77).

Por desgracia para él, yerra en sus apreciaciones; no se trata de que este tipo de individuos no existan, pues en la jungla de Nueva York abundan y la novela no carece de ejemplos. El problema es que Sherman se toma a sí mismo por uno de ellos cuando en realidad no lo es. El *Übermensch* carece de sentimientos de culpa, una emoción que debería desaparecer junto con el ser que la origina, Dios. Sin embargo, Sherman no puede evitar sentirse culpable, aunque sea durante unos breves instantes, al pensar en el sufrimiento causado a su esposa o cuando intenta grabar subrepticamente su conversación con María, su amante o tras su 'enfrentamiento' con los dos jóvenes en el Bronx, cuando precisa justificar ante sí mismo el daño ocasionado a uno de ellos.

Two young thugs had tried to rob him and Maria, and they had gotten what was coming to them. A fracas in the jungle, by the rules of the jungle; that was all that had occurred. For a moment he felt good about

himself all over again. The law of the jungle! The *Master of the Universe!* (135).

Lo cierto es que Sherman McCoy, no está seguro de que intentasen robarles, ni tampoco lo está el lector, durante algún tiempo al menos. Wolfe plantea la situación de forma intencionadamente ambigua. Parece una emboscada, pero es que el lugar, la apariencia, las circunstancias así lo indican. Más tarde, el joven herido es descrito como un chico formal, buen estudiante incluso, para los estándares del barrio, y solo hacia el final de la historia conoce el lector que el segundo de los jóvenes, el que resultó ileso, pretendía mostrar a su amigo cómo se lleva a cabo un asalto. Sherman no es un héroe, pero desde luego tampoco es un villano. Su primer impulso fue acudir a la policía y contar lo sucedido, pero es María quien le disuade de hacerlo. En Sherman confluyen actitudes contradictorias; intenta en un primer momento mantener un comportamiento ético y honorable hacia María, su amante, pero se trata de una postura que entra en conflicto con la imagen del hombre superior que tiene de sí mismo, desvinculado de las normas morales y con el hecho de que ha estado, además, engañando a su esposa. McCoy se ha extraviado en un laberinto ético, del que es incapaz de encontrar la salida. Sin la presencia de una autoridad trascendente que establezca cuál es “el camino correcto” y sin la fuerza de carácter necesaria para crear sus propias normas, permanece indeciso e indefenso ante un sistema judicial pervertido, que amenaza con devorarlo.

Sherman McCoy es inocente de los cargos por los que es procesado, pero la inoperancia de los tribunales ante los que va a ser juzgado, le obliga a mentir para escapar a una condena injusta, a falsear las pruebas exculpativas. En cuanto al resto de los actores del drama, ¿importa acaso que sus motivos no sean altruistas si el resultado de sus actos beneficia a la comunidad? ¿No

debería aplicarse tal vez el principio benthamita³⁴ del mayor bien para el mayor número de personas?

Cuando la historia llega a su fin, no hay premios ni castigos; sin embargo, quienes han manejado mejor sus cartas obtienen mejores resultados. El fiscal Weiss conseguirá finalmente la reelección, tras ganarse las simpatías del electorado local gracias a su obsesiva persecución del Gran Acusado Blanco. El Reverendo Bacon y su abogado, en representación de la madre del joven Lamb, obtendrán una millonaria indemnización, si bien tendrán problemas para hacerla efectiva y el manipulable periodista Fallow verá recompensados sus tendenciosos reportajes con un Premio Pulitzer. Los premios y castigos no se distribuyen en la jungla de acuerdo a comportamientos ‘buenos’ o ‘malos’, pues cuando los valores morales han dejado de existir y en un medio en el que el poder se ha constituido como la clave que regula las relaciones sociales, dichos conceptos han quedado vacíos de contenido. Quien mayor poder tiene triunfa y quien menos, fracasa.

Wolfe responde así, de forma indirecta y sin hacer nunca explícita la respuesta, a la pregunta que Campbell, la hija de Sherman McCoy, formula al inicio de la historia. Al mostrar, por un lado, unas relaciones sociales en permanente conflicto, en una comunidad incapaz de establecer y aplicar un orden normativo que regule la convivencia y, por otro, a los individuos que pueblan dicha comunidad carentes de toda ética, el escritor expone la realidad de un mundo en el que ha desaparecido la idea de Dios³⁵. Este panorama,

³⁴ El jurista y reformador social inglés Jeremy Bentham estableció el principio ético de que “la mayor felicidad para el mayor número de personas es la medida de lo correcto e incorrecto”. Este axioma se convirtió en la base de la filosofía utilitarista, que intenta encontrar un modelo ético prescindiendo de elementos trascendentes (Harrison, 1995: 85-88).

³⁵ Tras la publicación de la novela, Wolfe reflexiona explícitamente sobre el ‘experimento’ que supuso para la sociedad norteamericana el intento de tomar las riendas de su propio destino, una vez suprimido el concepto de Dios de la vida pública: “For most of the history of man, nobody would dare assume that you could be master of your own fate. That’s what the whole concept of God was about. But as Nietzsche pointed out, God died about 100 years ago. And then people began to see just how far the mastery of the world could go.” (Wolfe en Moyers, 1988). “When Nietzsche said that God is dead, he said there would have to be created a new set of values to replace the values of Christianity. God was dead, but guilt was not, and there was no way to absolve it.” (Wolfe en Angelo, 1989).

desolador y naturalista, va a constituir igualmente el telón de fondo sobre el que se desarrollarán las dos novelas siguientes.

5.4.2. Muerte y resurrección de Sherman McCoy

De *The Bonfire of the Vanities* se ha dicho que es “una novela sin héroes” (Sabulis, 1989) y lo cierto es que bien podría tomar para sí el subtítulo de aquella de Thackeray en la que se inspira, *Vanity Fair*, pues no es fácil encontrar en los protagonistas cualidades que los rediman y hagan que el lector se identifique con ellos. Si acaso y a primera vista, Sherman McCoy podría encajar en la categoría de héroe trágico, ya que reúne las características que Aristóteles definió en su *Poética* como necesarias para estos personajes. Sherman disfruta de una elevada posición social, parece provenir de ‘noble estirpe’ y a lo largo de setecientas páginas es posible asistir a su caída, provocada por situaciones que están más allá de su control. Y es este aspecto en concreto, su falta de control de los acontecimientos, derivada a su vez de su carencia de poder real, el que centrará esta crítica.

En cuanto al motivo de tal caída, parece igualmente que bien pudiera coincidir con la idea aristotélica de *hamartia*; el fallo, el error trágico del que el protagonista no es consciente hasta que es demasiado tarde. Desde luego, Sherman McCoy se desconoce por completo y contempla una imagen de sí mismo distorsionada, que no refleja la realidad. Se trata, pues, de un error intelectual, pero hay algo más, por supuesto. Hay un segundo error, asociado al primero, y más grave que este; un error moral. En este sentido, la *hamartia* del protagonista se ajusta a la perfección a la interpretación que de la misma hace T. C. W. Stinton:

...the word (hamartia) has a range of applications, from 'ignorance of fact' at one end to 'moral defect', 'moral error', at the other. (1975).

La conjunción de esta doble realidad provocará la ‘tragedia’ que conducirá a Sherman a la *anagnórisis* final. Será entonces, al descubrir cuál es su verdadera identidad, cuando surgirá un nuevo Sherman McCoy más auténtico, más real, vinculado al entorno que le corresponde y no al que de forma artificial se había encaramado.

Es en ese desplazamiento del ‘lugar que le corresponde’ al protagonista donde se haya una de las claves, si bien oculta, alrededor de las cuales gira toda la historia. Sherman McCoy aparece, por primera vez, en su apartamento de Park Avenue, rodeado de todo el lujo y el confort que un sueldo de un millón de dólares anuales puede comprar.

(...) the sort of apartment the mere thought of which ignites flames of greed and covetousness under people all over New York, and for that matter, all over the world. (10).

La afirmación es en sí misma premonitoria, al señalar la inestabilidad de una posición que despierta tal grado de envidia en el resto de la población. Sin duda se requiere una gran fortaleza para conservar lo que tantas personas ansían, pero Sherman McCoy parece disponer del poder necesario para ello y el retrato que Wolfe proporciona del protagonista en el párrafo siguiente podría confirmar tal suposición:

Still young . . . thirty eight-years old . . . tall . . . almost six-one . . . terrific posture . . . terrific to the point of imperious . . . as imperious as his daddy, the Lion of Dunning Sponget . . . a full head of sandy-brown hair . . . a long nose . . . a prominent chin . . . He was proud of his chin. The McCoy chin; the Lion had it, too. (10).

A los rasgos propios de un patricio, McCoy añade lo que bien podría ser el indicio de un noble linaje; es el “hijo del León de Dunning Sponget”. Más tarde, sin embargo, el lector descubre que su padre pertenece en realidad a la clase media alta, como lo prueba el que a lo largo de toda su vida laboral, y a

pesar de su puesto en un importante bufete de abogados, fuese al trabajo en el metro. En cambio, el joven McCoy hace mucho que ha dejado de utilizar los transportes públicos; un *Amo del Universo* no se mezcla con mortales. Porque así es como se ve a sí mismo y como se presenta desde las primeras páginas de la novela: *Master of the Universe*, alguien capaz de manejar los hilos del mercado financiero con la habilidad necesaria como para obtener 50.000 dólares de comisión en un solo día. Y eso no es nada... “There was . . . no limit whatsoever!” (19). La euforia que siente Sherman McCoy es, hasta cierto punto, comprensible. Pero una lectura atenta de la escena inicial revela tensiones latentes entre su visión de la realidad y la realidad misma. Para empezar, está el propio calificativo de “Masters of the Universe” que Sherman ha tomado de unos juguetes de su hija.

They looked like Norse gods who lifted weights, and they had names such as Dracon, Ahor, Mangelred, and Blutong. (12).

Se trata de unos muñecos que tienen el aspecto de dioses nórdicos, pero que desde luego no lo son. Sherman podría haber elegido el nombre de un auténtico dios nórdico, o un altisonante apelativo de los que las leyendas mitológicas no andan escasos, o de cualquier personaje histórico lo suficientemente poderoso como para satisfacer su hiperdesarrollado ego, pero no ha sido así. El nombre que ha elegido corresponde a unos juguetes, una mera imagen, “unusually vulgar” (12), de alguien poderoso. El calificativo es, en realidad y como se verá, mucho más acertado de lo que se imagina. Sherman McCoy tiene una idea muy equivocada de sí mismo y de su propia importancia y este desconocimiento convertirá en un hecho traumático la brusca toma de conciencia que pronto va a experimentar.

Antes de que esto ocurra, sin embargo, el autor proporciona evidencias significativas del escaso control que el protagonista ejerce sobre sí mismo y sobre su entorno. En la primera escena de la novela, Sherman forcejea con el perro de la familia, intentando ponerle la correa. Se propone sacarlo a pasear a pesar de lo avanzado de la hora y de que está lloviendo. En realidad se trata

de una excusa para acercarse hasta una cabina telefónica y llamar a su amante (se trata de la época anterior a los teléfonos móviles). Pero el perro se debate y McCoy comienza a sudar, no está acostumbrado a este tipo de ejercicio. En realidad, resulta chocante: ¿un *Amo del Universo* que ni siquiera es capaz de dominar a su mascota? Los problemas que Sherman tiene para que el perro, un animal no racional, le obedezca son indicio de una deficiente relación con el mundo natural. Y el mundo natural, su propia naturaleza, no tardará en volver a rebelarse, dando muestras de hallarse igualmente fuera de su control.

Sherman consigue por fin sacar a la calle al animal y, con él a rastras, se acerca hasta una cabina telefónica, a la vuelta de la esquina. El perro no deja de revolverse mientras McCoy sujeta la correa con una mano, e introduce una moneda en la cabina y pulsa las teclas con la otra.

Three rings, and a woman's voice: 'Hello?'

But it was not Maria's voice. He figured it must be her friend Germaine, the one she sublet the apartment from. So he said: 'May I speak to María, please?'

The woman said: 'Sherman? Is that you?'

Christ! It's Judy! He's dialed his own apartment! He's aghast – paralyzed! (16).

La escena tiene más importancia de la que le otorga la estructura narrativa de la novela. En contra de lo que pueda parecer a primera vista, el error de Sherman no tiene consecuencias trascendentales para el desarrollo de la trama. McCoy cuelga inmediatamente el teléfono, se maldice a sí mismo unas cuantas veces y luego llama, esta vez asegurándose de marcar el número correcto, a María. Queda con ella y se acerca hasta su apartamento, a unas pocas calles de distancia. Allí, Sherman y María mantienen un breve encuentro sexual, tras el que Sherman regresa a su domicilio familiar. Una

discusión tiene lugar; a pesar de las negativas de Sherman, su esposa Judy ha reconocido su voz y ahora está convencida de que hay otra mujer. La riña hará que las relaciones entre ambos se enfríen durante algunos días, pero Sherman, tras unos breves instantes de remordimientos, adopta una actitud de “Se le pasará”. Al fin y al cabo, se dice a sí mismo, es un *Amo del Universo*, alguien que maneja cada día los fabulosos resortes del mercado financiero y es capaz de obtener beneficios increíbles. Las estúpidas preocupaciones cotidianas de Judy resultan banales ante la fuerza, la energía, el poder que Sherman y otros *Amos del Universo* como él despliegan cada día en las oficinas de Pierce & Pierce. “And she has the gall to cause him grief over a telephone call!” (71).

Pronto, acontecimientos más graves dejarán atrás el incidente de la llamada telefónica y desde el punto de vista de la estructura de la novela resulta irrelevante. Wolfe podría contar la historia principal prescindiendo de estas pocas páginas. Entonces, cabe preguntarse, ¿por qué lo cuenta el narrador? La historia en sí misma no proporciona la respuesta, pero el mensaje que este episodio transmite es claro: Sherman McCoy está perdiendo el control de sí mismo. No cabe duda de que el origen del error al marcar el número de su domicilio en lugar del de su amante se halla en algún remoto lugar de su subconsciente, lo que revela que el protagonista no es por completo dueño de sus actos. La contradicción entre la imagen de poder que McCoy aparenta y la realidad de un ser humano incapaz de ejercer el control sobre su entorno y sobre sí mismo resulta flagrante. Wolfe establece así, desde el primer momento, la tensión que rodea la figura del protagonista, tensión que va a ir resolviendo a medida que se desarrollen los acontecimientos.

Esta combinación de exceso de confianza y falta de control se materializa en el incidente-motor de la historia, que Wolfe narra en el capítulo que con afilada ironía titula “El Rey de la Jungla”. Con el *faux pas* de la llamada telefónica ya olvidado, un McCoy seguro de sí mismo recoge a María en el

aeropuerto, recién llegada de pasar unos días en Italia. Durante el trayecto de vuelta a la ciudad, por la autopista, al volante de su coche de importación y en compañía de su atractiva amante, Sherman se siente en la cima del mundo.

He was of that breed whose natural destiny it was . . . to have what they wanted! (77).

En su distracción, toma la salida equivocada y cuando quieren darse cuenta están en medio del Bronx, una parte de la ciudad que ninguno de los dos conoce. Durante algún tiempo vagan por ese territorio extraño y salvaje, hasta que por fin, encuentran la rampa de acceso a la autovía principal, pero en mitad de la calzada una rueda, un neumático abandonado, les impide el paso. Sherman detiene el coche y se baja; coge la rueda con intención de retirarla y dos figuras, dos jóvenes negros, surgen de la oscuridad.

Sherman se asusta, arroja la rueda a uno de ellos y huye a la carrera hacia el Mercedes. María mientras tanto se ha puesto el volante y, tan pronto como Sherman entra en el coche, arranca y maniobra violentamente. Oyen un golpe y Sherman ve cómo el joven más delgado desaparece de la vista. María consigue esquivar al otro individuo y, a toda velocidad, abandonan el lugar.

Nerviosos y asustados todavía, temblando a causa de la adrenalina que inunda sus organismos llegan hasta el pequeño apartamento donde tienen lugar sus citas. Sherman propone ir a la policía y contar lo ocurrido. Uno de los jóvenes podría haber sido atropellado, podría estar herido, argumenta Sherman. Pero María se niega. No ayudaría en nada, dice, y en realidad no saben lo que ocurrió, no pueden estar seguros de si le atropellaron o no. Solo serviría para provocar un escándalo, su relación saldría a la luz y ambos resultarían perjudicados.

El miedo y la emoción recientes no tardan en transformarse en excitación sexual y la pareja termina haciendo el amor sobre la sucia alfombra del apartamento. Para cuando Sherman regresa a su domicilio, los recientes

acontecimientos han sido ya adecuadamente procesados por su imaginación, hasta convertir su intervención en una hazaña heroica, acorde con la imagen que se ha formado de sí mismo.

“He stood there on the sidewalk, stock-still, with his chin up and a big grin on his face (...) In fact – he was a man. Tonight, with nothing but his hands and his nerve he had fought the elementary enemy, the hunter, the predator, and he had prevailed. He had fought his way out of an ambush on the nightmare terrain, and he had prevailed. He had saved a woman. The time had come to act like a man, and he had acted and prevailed. He was not merely a *Master of the Universe*; he was more; he was a man.” (98-99).

El incidente no solo no ha inducido al protagonista a tomar conciencia de su naturaleza real, sino que ha reforzado incluso la equivocada imagen que sostiene de su propia importancia. La ironía que encierra este pasaje es tan evidente que bien podría figurar como ejemplo en los diccionarios de términos literarios. Abstraído en sus sueños de grandeza, Sherman toma una ruta equivocada, se extravía y tan solo por casualidad encuentra la salida de regreso a la autovía. Cuando se produce el ‘enfrentamiento’, se limita a arrojar un neumático a uno de los ‘atacantes’ y a salir corriendo. Sherman no tiene la situación bajo control en ningún momento y su carencia se acentúa todavía más cuando es su compañera de viaje quien se pone al volante y los devuelve a la autopista. Sherman McCoy pasa del asiento del ‘conductor’ al del ‘pasajero’, literal y figuradamente, y adopta una posición subordinada. María, por el contrario, toma el control – el volante – y tras ‘ponerlos a salvo’, neutraliza sin esfuerzo las pretensiones de Sherman de acudir a la policía e informar de lo sucedido.

Sin embargo, y a pesar de todo ello, el protagonista sigue viéndose como alguien poderoso, alguien que incluso ha trascendido la categoría de *Amo del Universo* para acceder a otra superior: un hombre, tal vez un hombre completo. Sin embargo, si por algo se caracteriza el hombre superior es por el

dominio a que somete su entorno y sus propios actos. En Sherman esto no es así y la versión que ha reconstruido en su mente para tranquilizar su conciencia y satisfacer su ego es muy distinta de lo que ha sucedido en realidad. La discrepancia entre el papel que desempeña en los acontecimientos que están teniendo lugar y la imagen que se forma sobre sí mismo hará que la caída sea todavía más dolorosa.

Una vez que la bola de nieve de los acontecimientos ha comenzado a rodar, Wolfe va a ir introduciendo en la trama diversos personajes que, de una u otra manera, tendrán una influencia decisiva en el desarrollo de la historia. Todos ellos pondrán en juego las reducidas cuotas de poder de que disponen con el fin de lograr sus objetivos, pero se verán, de una u otra manera, afectados por fuerzas sociales superiores a las suyas propias, que provocarán resultados inesperados.

Por el contrario, Sherman McCoy se limita a observar la evolución de los acontecimientos, con creciente inquietud, pero de forma pasiva. Sherman no está, sin embargo, por completo desprovisto de poder. Nadie lo está, pues todo el mundo necesita una cierta cuota de poder para conservar la vida en un entorno urbano que, como mínimo, se puede calificar de no-amistoso. McCoy, además, no hubiese podido llegar hasta donde lo ha hecho si no dispusiese de recursos considerables. La cuestión es que en su caso se trata de un poder con una utilidad muy específica, circunscrito, por así decirlo, a su entorno laboral.

El autor muestra en McCoy a un excelente profesional, el mejor en su campo, según informa al lector, capaz de extraer grandes beneficios económicos del esotérico mundo del mercado de inversión en bolsa. Ese es su terreno de caza.

To risk \$6 billion in one afternoon to make two ticks – six and a quarter cent per one hundred dollars – and then to make four ticks . . . four

ticks! . . . the audacity! – the audacity! Was there any more exciting power on the face of the earth? . . . The audacity of it flowed through Sherman’s limbs and lymph channels and loins. Pierce & Pierce was the power, and he was wired into the power, and the power hummed and surged in his very innards (82).

Ahí, en el terreno laboral, es donde Sherman McCoy pone en práctica los poderes que Hobbes llamaba *naturales* – su inteligencia – y sus poderes *instrumentales* – sus conocimientos especializados – para obtener resultados asombrosos, casi mágicos. Sin embargo, de nuevo es posible observar que se trata de un poder *condicionado*, que depende por completo de las fabulosas cantidades de dinero que maneja. Esas mismas operaciones, realizadas con sumas inferiores, no producirían sino rendimientos minúsculos, apenas calderilla que no merecería el esfuerzo requerido y el riesgo implicado. Si los pequeños porcentajes de beneficio obtenido se traducen en cantidades enormes, es debido a que el capital inicial, la cantidad de dinero que Sherman maneja, es igualmente enorme. Pero se trata de dinero que no le pertenece, dinero cuyos dueños han puesto en sus manos para que lo haga producir, permitiéndole, como explica su esposa Judy, “quedarse con las migas que caen del pastel” (230).

Su campo de acción, el terreno en el que puede hacer uso de su poder, es por consiguiente muy limitado. Igual que sucedía con el “hábil conductor de hombres”, que mencionaba Hobbes (pág. 8), valioso en la batalla, pero inservible en tiempo de paz, McCoy, una vez fuera de su oficina, se encuentra a merced de quienes le rodean y de los acontecimientos.

Gracias a las maniobras del Reverendo Bacon la historia no tarda en saltar a la prensa y sus declaraciones acusando a la fiscalía de ejercer una “justicia blanca” fuerzan la maquinaria policial, urgiéndoles a encontrar un culpable. El atropello de un chico negro amenaza con convertirse en la chispa que inflame el descontento de los barrios más pobres de la ciudad. La seguridad en sí mismo del protagonista comienza a resquebrajarse a la vez

que comienza a tomar conciencia de lo precario de su situación financiera. Gana un millón al año y apenas consigue llegar a fin de mes, pero descender de estatus es impensable.

There was no turning back! Once you had lived in a \$2.6 million apartment on Park Avenue – it was impossible to live in a \$1 million apartment! Naturally, there was no way to explain this to a living soul. Unless you were a complete fool, you couldn't even make the words come out of your mouth. Nevertheless – it was so! It was . . . an impossibility! (138).

Los acontecimientos se precipitan, pero a diferencia del resto de los actores de esta tragedia, Sherman McCoy apenas hace otra cosa que contemplar, con mirada asombrada, como mero espectador, su propia caída. La policía no tarda en identificarle como el conductor del vehículo que atropelló al joven negro y en acusarle formalmente. A Sherman no le queda más remedio que recurrir a un abogado criminalista, Tommy Killian, poniendo así, una vez más, su destino en las manos de otra persona.

Killian, su abogado, le recomienda grabar disimuladamente a María y obtener un reconocimiento de que era ella quien conducía cuando se produjo el atropello. Pero Sherman se niega, la mera idea le parece inaceptable, un acto indigno, un engaño hacia su amante. Lo incongruente de su actitud salta a la vista, pues Sherman no tuvo tantos reparos a la hora de engañar a su esposa, pero de nuevo el protagonista no es consciente de lo contradictorio de sus actos.

Su creciente ansiedad hace que cometa también errores en el único ámbito que mantenía bajo control, su trabajo, y a ello se suma ahora el escándalo social, al llegar su nombre por fin a los periódicos. Sus jefes le ordenan que se tome “unas vacaciones indefinidas” y su mujer se marcha, llevándose a su hija con ella. Sherman se encierra en su casa, asediado por los

manifestantes que cada día el Reverendo Bacon convoca frente a su domicilio y por los periodistas que se arrojan sobre él cada vez que se atreve a salir a la calle. El administrador de la comunidad le notifica que la junta de vecinos considera que debe cambiar de residencia y su abogado le llama para decirle que la policía va a detenerle y a presentarle ante el juez, quien le acusará formalmente del atropello y huída con resultado de lesiones. El mundo se derrumba a su alrededor y su preciada posición social, lo que Sherman más valora, se desvanece junto con la poderosa imagen que se había formado de sí mismo sin que haga nada para evitarlo.

Hasta aquí el lector ha visto a Sherman McCoy, anteriormente *Master of the Universe*, deslizarse por la pendiente, ha asistido a su rápida caída desde la cima de la pirámide social. En el Capítulo 22, el más largo del libro, McCoy toca fondo. No solo ha dejado muy atrás su dorada ‘estatusfera’, sino que Wolfe lo revuelca en el lodo, sometiéndolo a humillaciones e indignidades inimaginables para quien hasta hacía apenas dos semanas creía dominar el mundo.

En solo unas pocas horas Sherman va a ser despojado de los símbolos y privilegios de su estatus, empezando por el trato respetuoso y deferente que habitualmente se otorga a la gente de su posición. El mero hecho de que quienes acuden a detenerle se dirijan a él utilizando su nombre de pila, es para Sherman una clara señal de que los términos de la relación han cambiado.

‘Sherman.’ He said it the way you’d say hello or good morning. Most amiably. And the whole world froze, congealed. My first name! A servant . . . a slave . . . a prisoner . . . Sherman said nothing. (446).

En el coche, la suciedad se le pega a la ropa; restos de comida, y envoltorios se adhieren a sus pantalones y no hay forma de eliminarlos. Y eso es solo el comienzo; antes de entrar en el juzgado debe atravesar una nube de periodistas que le gritan, le zarandean, le insultan y se comportan, en general, como si fuesen animales carroñeros despedazando un cadáver.

“Hey, Sherman! Fuckhead! How you like this cocktail party!’Such abuse! It was coming from photographers. Anything to try to make him look their way, but – such abuse! Such filth! There was nothing too vile to abuse him with! He was now . . . theirs! Their creature! He had been thrown to them!” (453).

Llueve y Sherman McCoy, en estado de shock, debe aguardar en el exterior, junto con otros detenidos, a que le hagan pasar a las dependencias judiciales. Los periodistas siguen incitándole, pero no contesta, no reacciona a las provocaciones y se limita a obedecer las órdenes de sus captores. Su libertad ya no le pertenece, su capacidad de decisión ha sido usurpada por sus carceleros, quienes le dicen cuándo debe caminar, dónde debe situarse e incluso si debe estar de pie o sentado. En un momento dado, dos de los guardianes le hacen pasar por un detector de metales, una y otra vez, entre risas, porque los implantes dentales que lleva Sherman hacen sonar las alarmas.

Antes de entrar en los calabozos, le retiran todas sus pertenencias, incluidos su reloj, cinturón y cordones de los zapatos, por lo que debe caminar arrastrando los pies, mientras se sujeta los pantalones con las manos. Este gesto, de enorme carga simbólica, despoja a Sherman McCoy de su imagen poderosa. Su caro y elegante traje hecho a medida se convierte en un amasijo de prendas mojadas, sucias y arrugadas; si antes le identificaban como un príncipe, ahora le señalan como alguien carente de poder.

En la celda comunal, Sherman descubre que el privilegio del espacio privado ha quedado atrás. Debe compartir un recinto reducido, entre vómitos, cucarachas y ratas, con una decena de otros prisioneros, que como él aguardan a que el juez les llame a declarar y descubre que allí dentro existe una ‘estatusfera’ muy diferente de la que él ha habitado hasta entonces. Se trata de un auténtico ecosistema social, con sus propias reglas y con su particular jerarquía de poder y él, un recién llegado, ocupa el estrato más

bajo. Sherman es insultado e intimidado por sus compañeros de celda y cualquier rastro de su antigua confianza en sí mismo que pudiese quedarle, se disuelve en los calabozos de los sótanos del juzgado. De nuevo el contexto se revela crucial a la hora de determinar la cantidad de poder de que dispone un individuo. Sherman McCoy es alguien poderoso en el mundo de los negocios, pero aquí, en los calabozos del juzgado, rodeado de delincuentes, no es nadie.

En la sala de audiencias, Sherman McCoy ni siquiera abre la boca; es su abogado quien habla por él, entre el alboroto producido por una multitud que reclama a gritos un castigo ejemplar. Esta privación de la palabra es la última señal de desempoderamiento, cuando el individuo ni siquiera puede hablar por sí mismo y otros – abogados, fiscales, jueces – ejercen de administradores de su libertad y su vida.

Una vez establecida la fianza, cinco policías uniformados deben abrirle paso hasta la calle, donde aguarda la prensa que vuelve a rodearle. McCoy, desencajado y ausente, escucha en silencio mientras su abogado hace unas breves declaraciones, lo introduce en un coche y lo lleva de vuelta a su domicilio. Probablemente nunca, desde su infancia, McCoy ha estado tan a merced de otras personas.

En las horas que ha durado su detención, cualquier atisbo de honor, respeto o dignidad que él, una criatura llamada Sherman McCoy, alguna vez hubiese poseído le ha sido arrebatado. La experiencia ha tenido un efecto catártico, ha disuelto su identidad como individuo y ha generado un nuevo Sherman McCoy.

He couldn't remember whether he had died while he was still standing in line outside, before the door to Central Booking opened, or while he was in the pens. But by the time he left the building and Killian held his impromptu press conference on the steps, he had died and been reborn. (492).

El autor proporciona una explicación a la transformación experimentada por el protagonista citando al neurólogo José María Rodríguez Delgado³⁶: “Cada persona es un compuesto transitorio de materiales tomados del entorno” (491). Sometido a una tormenta de estímulos sensoriales y emocionales por completo diferentes a lo que nunca antes había experimentado, el antiguo “yo” de Sherman McCoy se ha disuelto y en su lugar ha aparecido un individuo diferente, compuesto de los elementos del nuevo entorno social en el que se ve obligado a moverse y sobrevivir. Cien años antes, en su libro *Social Statics* (1851), Herbert Spencer había aplicado una teoría prácticamente idéntica al terreno de la ética. Para Spencer, el sentido moral, innato en todo ser humano, se adapta al medio ambiente que le rodea, favoreciendo la supervivencia del individuo y mejorando la especie (Armstrong, 2011: 141). El individuo, de acuerdo al filósofo inglés, es un receptor pasivo de los valores éticos del grupo, exactamente como le sucede a Sherman McCoy, quien, haciendo gala de una personalidad y de una moral camaleónicas, se adapta al entorno en el que se mueve: como un tiburón financiero sin escrúpulos en la alta sociedad y como un zorro artero en la baja.

El primer impulso de McCoy, sin embargo y paradójicamente, es su decisión de quitarse la vida antes que volver a pasar por una experiencia semejante.

He thought of a knife. In the abstract, it was so steely efficient, a long kitchen knife. But then he tried to enact it in his mind. Where he would thrust it? Could he stand it? What if he made a bloody mess of it? Throw himself out a window. How long before he hit the pavement

³⁶ El doctor Rodríguez Delgado (1915 – 2011) fue profesor de fisiología en la Universidad de Yale. Oriundo de Ronda, Málaga, Delgado llevó a cabo durante la década de los años cincuenta una serie de experimentos que demostraban la posibilidad de modificar el comportamiento de los animales actuando sobre el cerebro mediante corrientes eléctricas. Dado que Wolfe cursó un doctorado sobre Estudios Americanos en Yale entre 1951 y 1956 (Bloom, 2001:193), es muy probable que fuese en esa época cuando conoció las investigaciones de Rodríguez Delgado. Desde entonces, Wolfe ha alabado en numerosas ocasiones su trabajo, calificándole como “el mejor del mundo en su campo” (Pinker, 2009).

from this height? Seconds . . . interminable seconds . . . in which he would think of what? (616).

El suicidio, desde el punto de vista del poder ejercido por el individuo, resulta un acto ambiguo. Por un lado, se trata, como en el caso de Sherman McCoy, del último recurso de quien percibe que toda su vida está más allá de su control y que carece del poder necesario para actuar sobre ella. Pero por otra parte, la decisión de terminar con la propia vida es el ejercicio supremo de control sobre esta del ser humano. Cuando todo lo demás le ha sido arrebatado, también como sucede en el caso de McCoy, todavía puede llevar a cabo un último acto de voluntad, decidiendo el momento en que poner fin a su existencia.

Pero se trata de una idea que no prosperará, porque pronto descubrirá una energía en su interior de la que el anterior McCoy nunca dispuso. El viejo Sherman McCoy, hijo del León de Dunning Sponget, antes mago de Wall Street y *Amo del Universo*, imagen de un poder que nunca fue suyo, ha desaparecido. El McCoy que surge de los calabozos es alguien capaz de actuar, tomar decisiones y ejercer el control, adaptado al medio ambiente en que ahora se ve obligado a desenvolverse.

“Something’s gradually dawned on me over the past few days. I’m not Sherman McCoy anymore. I’m somebody else without a proper name. I’ve been that other person ever since the day I was arrested. I knew something . . . something fundamental had happened that day, but I didn’t know what it was at first. At first I thought I was still Sherman McCoy, and Sherman McCoy was going through a period of very bad luck. Over the last couple of days, though, I’ve begun to face up to the truth. I’m somebody else. I have nothing to do with Wall Street or Park Avenue or Yale or St Paul’s or Buckley...” (625).

Por eso el nuevo Sherman no tiene ningún problema para grabar su conversación con María – aunque con resultados decepcionantes – o en afirmar que una segunda cinta, ilegal, en la que se escucha a María reconocer

que era ella quien conducía, fue grabada por él, lo que la convierte en válida y admisible como prueba. En su “nueva encarnación” es alguien que pertenece a la misma clase, al mismo estrato social que su abogado Killian y que el resto de sus clientes, traficantes, prostitutas y ladrones, y capaz de utilizar los trucos y artimañas que sean precisos para sobrevivir. Sherman pone el ejemplo de la forma en que se crea un perro de pelea: a base de atarlo, golpearlo y someterlo a todo tipo de malos tratos. Se trata de algo similar a lo que le ha sucedido a él. Ha cambiado, aunque no por propia voluntad, sino obligado por el medio ambiente al que ha estado expuesto y el nuevo Sherman está dispuesto a luchar. “The dog knows when it’s time to turn into an animal and fight.” (626).

El nuevo Sherman McCoy ha encontrado en sí mismo el poder necesario para hacer frente a las amenazas y a los ataques, sean del tipo que sean. El día de la vista oral, tras escuchar el juez las grabaciones que Sherman aporta como propias, desestima la causa, lo que origina un motín entre los asistentes, seguidores del Reverendo Bacon en su mayor parte. En la refriega que tiene lugar a continuación, Sherman se ve cara a cara con uno de los alborotadores y lo derriba de un puñetazo en el plexo solar. El tumulto continúa en el exterior del juzgado y el “nuevo” Sherman ahora exultante debido a su recién descubierta capacidad de enfrentarse físicamente a sus acosadores, vuelve a noquear a otro agresor. Como miembro de la clase social más baja, Sherman McCoy ya no tiene ningún reparo en emplear la violencia, única fuente de poder que le resta, por otra parte. Su transformación es ahora completa, se ha convertido en un animal salvaje, que responde físicamente a la agresión de otros animales.

“He smiled. He could feel his upper lip stretching across his teeth. He let out a short harsh red laugh.” (656)

En el “Epílogo”, redactado bajo la forma de una nota periodística aparecida un año más tarde, Wolfe informa del destino de los principales actores de esta historia. Sherman, ahora vestido con ropas de *sport* y calzado deportivo, apenas es capaz de pagar el alquiler de un pequeño apartamento en un barrio modesto. En una nueva vista oral, y tras pasar por los calabozos, se presenta con las heridas producidas por una pelea con otros dos prisioneros, pero al ser preguntado al respecto por el juez, se niega a hablar del tema diciendo tan solo que se trata de “un asunto del que se ocupará personalmente”. A pesar de enfrentarse a numerosos procesos y demandas, Sherman McCoy aparece lleno de energía y dispuesto a presentar batalla hasta el final. Sin duda es alguien muy diferente del hombre que aparece al inicio de esta historia.

Su transformación no deja de ser, hasta cierto punto, sorprendente. ¿Por qué McCoy no se hunde bajo el peso de la fatalidad? Sería muy comprensible que el shock producido por la caída desde su elevado estatus hasta lo más bajo del estrato social, en tan breve tiempo, quebrase su equilibrio mental y se hundiese en la depresión o en la locura, o llevase a cabo sus fantasías suicidas. Y sin embargo, no es así; el nuevo Sherman McCoy es más fuerte y tiene más control sobre su vida del que ha tenido nunca antes. La explicación radica en el hecho de que esta paradoja es solo aparente.

En realidad no se ha producido una fractura del equilibrio natural, antes al contrario, se ha restaurado, pues cuando la historia llega a su final resulta evidente que el protagonista no era un auténtico patricio, sino alguien que simulaba serlo. Sherman nunca ha pertenecido a la élite, tan solo había comprado los símbolos y los privilegios de los poderosos, para poder jugar en una liga que no era la suya. Por eso, cuando cae, está de hecho regresando al lugar que le corresponde y es la razón de que su adaptación haya sido tan rápida y eficaz.

I’m standard issue. Every creature has its habitat, and I’m in mine right now. (625)

Su paso por los calabozos, su personal descenso a los infiernos, culmina con la desposesión de sus símbolos de estatus y de sus privilegios. Al ser despojado de sus ricos atavíos, literal y figuradamente, al serle arrebatados su estatus y sus privilegios, la imagen de poder de la que se había revestido se esfuma. La transformación ha sido completa; el viejo McCoy ha muerto y el nuevo aprieta los dientes y cierra los puños, dispuesto a pelear por su vida. En la imagen final aparece renunciando a la asistencia letrada e insistiendo en representarse a sí mismo, tomando, de nuevo literal y simbólicamente, el control de su vida en sus propias manos. Ha dejado de ser un *Amo del Universo* y ha comenzado a ser el dueño de su destino.

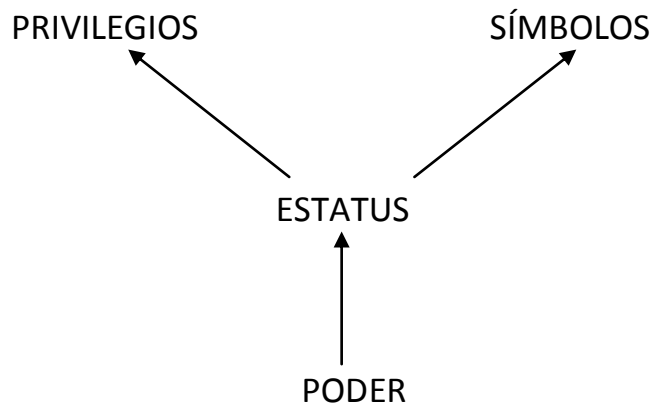
5.4.3. La condición social o la imagen del poder

Cada vez que ha sido preguntado sobre el conjunto de su obra, Wolfe ha asegurado que toda ella gira en torno al tema del estatus (Gross, 1980; Wolfe en Thompson, 1987; Taylor, 1988; Angelo, 1989; Plimpton, 1991; Wolfe, 2006; Cole, 2006). Y en efecto, la forma en que la posición social afecta a las vidas de los personajes que el escritor retrata ha centrado tanto sus trabajos periodísticos como de ficción: “To me, that subject, status, is everything. It’s the key to understanding everything humans do.” (Wolfe en Ianonne, 2008). Esto no debería resultar extraño, pues como asegura el Premio Nobel en Economía, John Harsanyi, junto con el deseo de obtener un beneficio económico, el estatus parece ser la mayor fuerza modificadora de la conducta de los individuos (Waytz, 2009).

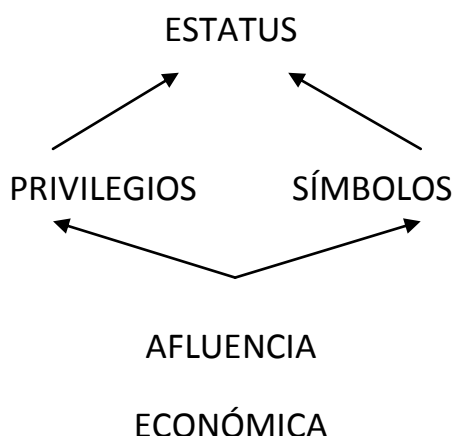
El antropólogo Ralph Linton (1970) define el estatus como la posición que el individuo ocupa en un sistema social, en relación con el resto de los miembros que componen dicho sistema. Los sociólogos acostumbran a diferenciar entre el *estatus adscrito*, aquel que se asigna a cualquier persona en función de las condiciones que le rodean al nacer y el *estatus adquirido*, o la posición social que alcanza el individuo a partir de sus propios logros a lo largo de su vida. En el primer caso intervienen cuestiones como el sexo, el grupo étnico a que pertenece el individuo o las condiciones económicas y culturales de su familia. En el segundo, en cambio, factores como el conocimiento obtenido por medio de la educación, el incremento del patrimonio económico o el prestigio asociado al ejercicio de una determinada

actividad poseen gran relevancia a la hora de facilitar el acceso a un estatus superior.

Max Weber, de quien Wolfe recibió una considerable influencia durante sus años de estudiante, considera el poder como uno de los tres factores que regulan la estratificación social, junto con la riqueza y el prestigio, factores estos últimos que permiten acceder a un estatus elevado, aun careciendo del primero (Weber, 1972: 222). Hasta la llegada de las sociedades industriales, quienes detentaban una mayor cuota de poder ocupaban también la posición más elevada, dentro de la estructura jerárquica del grupo social. Dicho estatus llevaba asociado ciertos privilegios y era reconocible por una serie de símbolos cuya ostentación pública identificaba la posición de quienes los portaban.



Wolfe muestra en sus novelas cómo, en la moderna sociedad de consumo norteamericana, esta relación ha sido trastocada, excluyendo el poder y convirtiendo a los privilegios y los símbolos en un paso intermedio que facilita el acceso al estatus.



The Bonfire of the Vanities ofrece una ácida crítica de un momento histórico en el que el anhelo por ascender en la escala social, al coste que fuese, impulsaba a ciertos individuos a adoptar estilos de vida al límite de sus posibilidades y a identificarse con una clase social a la que no pertenecían realmente. La afluencia económica, de la que Wolfe habla en la “Introducción” a la antología citada más arriba³⁷, que se produjo tras la Segunda Guerra Mundial, proporcionó a las clases medias, e incluso bajas, norteamericanas la posibilidad de adquirir bienes de consumo que habían sido inalcanzables para ellas hasta ese momento. Wolfe mostraba, además, las creativas formas en que los individuos invertían su dinero, en especial aquellas que les permitían mejorar su posición social, con independencia de su cuota de poder real.

Sherman McCoy, el protagonista de *The Bonfire of the Vanities*, disfruta de una elevada posición, adquirida gracias a su fabuloso sueldo, que le permite comprar los símbolos y los privilegios de la élite social. De entre los primeros, tal vez los más aparentes sean la vestimenta y las propiedades materiales y la novela está repleta de minuciosas descripciones de las prendas que visten los personajes, del mobiliario de sus casas y de los vehículos que

³⁷ *The Pump House Gang*. 1968.

conducen, incluso con mención expresa del precio de cada uno de estos productos.

He wore a blue-gray nailhead worsted suit, custom-tailored in England for \$1,800, two-button, single-breasted, with ordinary notched lapels. (49).

...his two-thousand-dollar Savile Row suit... his New & Lingwood cap-toed shoes..." (273).

The car was a black Mercedes two-seat sports roadster that had cost \$48,000... (72).

Este aspecto ha sido motivo frecuente de crítica hacia sus novelas y sin embargo, cumple una función determinante a la hora de situar a cada individuo en el lugar concreto de la escala social a la que pertenece. Inmersos en un mundo materialista, en una sociedad de consumo en la que todo se evalúa en función de su coste en dinero, los personajes de sus novelas quedan definidos por sus posesiones y por aquello que ambicionan poseer³⁸. La ropa permite a los iguales identificarse entre sí y detectar a los intrusos, a quienes simulan pertenecer a una clase que no les corresponde. Así, cuando Sherman McCoy coincide en el ascensor con Browning, uno de sus vecinos, un 'auténtico' miembro de esa clase social en la que él se mantiene de puntillas, no puede evitar preguntarse si su propia exhibición de los símbolos de estatus, su ropa, será la adecuada y emplea la ironía a modo de escudo protector.

Browning was the president of the building's co-op board. He was a New York boy who had emerged from his mother's loins as a fifty-year-old partner in Davis Polk and president of Downtown Association. He was only forty but had looked fifty for the past twenty years. His hair

³⁸ Wolfe: *"Clothing is a wonderful doorway that most easily leads you to the heart of an individual; it's the way they reveal themselves."* (Wolfe en Angelo, 1989).

was combed back smoothly over his round skull. He wore an immaculate navy suit, a white shirt, a shepherd's check necktie, and a raincoat. (14).

Browning es un *Knickerbocker*, un miembro de las 'viejas familias' de Nueva York que llevan generaciones perteneciendo a la clase alta, mientras que Sherman no es más que un 'recién llegado', que debe mirarse al espejo antes de salir de casa para asegurarse de que viste las prendas correctas. Y es que la ropa, símbolo del estatus por excelencia, es la seña de identidad que revela si el individuo que la porta ha logrado el éxito o si ha fracasado en el intento de ascender al peldaño superior³⁹. Por eso, cuando el ayudante del fiscal, Larry Kramer, se cruza con un antiguo compañero de facultad, intenta pasar desapercibido, avergonzado de lo que su vestimenta pueda revelar.

He was damned if he felt like having Andy Heller looking him in the face and say, 'Larry Kramer, how you doing?' And he would have to say, 'Well, I'm an assistant district attorney up in the Bronx.' He wouldn't even have to add, 'Making \$36,000 a year.' That was common knowledge. All the while, Andy Heller would be scanning his dirty raincoat, his old gray suit, which was too short in the pants, his Nike sneakers, his A&P shopping bag . . . Fuck that . . . (35).

Pierre Bourdieu (1989) asegura que ciertas preferencias en cuestión de comidas, vestimentas, arte... son indicadores de clase, entre otras cosas porque su adquisición está vinculada a un elevado poder adquisitivo. Este tipo de bienes cumplen la finalidad de diferenciar a quien las posee de otros grupos sociales situados en niveles inferiores de la escala social⁴⁰. De esta forma, personajes como Larry Kramer evalúan el despliegue de símbolos que pueden permitirse en relación con la imagen que desean transmitir.

³⁹ Son numerosos los estudios que vinculan los hábitos en el vestir y "*la manera en que otros nos perciben y la imagen que nos formamos de nosotros mismos*" (Galinsky, 2012). Para Diana Crane (2000) moda y vestimenta están directamente relacionados con la clase social, el género y la identidad.

⁴⁰ Bourdieu considera que las distinciones que cada clase social establece entre "lo distinguido y lo vulgar" alimentan una estructura social jerarquizada, que permite al poder dominante imponer aquellas conductas que son más favorables a sus intereses (Bourdieu, 1989).

En cuando a los privilegios de quienes se sitúan en los estratos superiores, el más notorio, en la novela, es el que les permite disfrutar de residencias más amplias que las de las clases inferiores. En el reportaje “O Rotten Gotham. Sliding Down the Behavioral Sink”, incluido en su antología *The Pump House Gang* (1968b), Wolfe daba cuenta de los experimentos llevados a cabo con ratas blancas de Noruega y la posible correlación entre los resultados obtenidos y el comportamiento de los habitantes de la ciudad de Nueva York. Estos experimentos ponían de manifiesto un llamativo privilegio que obtienen los especímenes que poseen una elevada cuota de poder y por tanto ocupan los niveles superiores de la jerarquía del grupo: un espacio vital más amplio para sí mismos y para sus familias. En *The Bonfire of the Vanities* es posible encontrar ejemplos de que el equivalente de este privilegio, esto es, residencias más espaciales, se da también entre los estatus más elevados de las sociedades humanas. Sherman McCoy, se aloja junto a su familia y sus sirvientes⁴¹, en un enorme apartamento situado en Park Avenue, la mejor zona de la ciudad de Nueva York.

. . . twelve-foot ceilings . . . two wings, one for the white Anglo-Saxon Protestants who own the place and one for the help. . . . The floor was a deep green marble, and it went on and on. It led to a five-foot-wide staircase that swept up in a sumptuous curve to the floor above. It was the sort of apartment the mere thought of which ignites flames of greed and covetousness under people all over New York and, for that matter, all over the world. (10).

Muy diferente del hacinamiento que deben soportar las “ratas” situadas en estratos inferiores, como le sucede a Larry Kramer, ayudante del fiscal del distrito del Bronx y personaje secundario de la novela. Kramer se ve obligado a vivir en un pequeño apartamento de renta reducida, donde ha de compartir

⁴¹ Los sirvientes en sí mismos pueden considerarse símbolo y privilegio de estatus y Wolfe disecciona la importancia que para las clases altas tienen y la forma en que seleccionan al personal a su servicio en “Radical Chic. That party at Lenny’s”.

el escaso espacio disponible con su esposa, su hijo recién nacido y una niñera inglesa.

The bathroom was pure Tenement Life. There was laundry hanging all along the shower curtain rod. There was more laundry on a line that ran diagonally across the room, a baby's zip-up suit, two baby bibs, some bikini panties, several pairs of panty hose, and God knew what else, none of it the baby nurse's, of course. Kramer had to duck down to get to the toilet. A wet pair of panty hose slithered over his ear. It was revolting. There was a wet towel on the toilet seat. He looked around for some place to hang it. There was no place. He threw it on the floor. (32).

La incapacidad de Larry Kramer para acceder a los privilegios propios de las clases más elevadas se pone también de manifiesto en sus problemas para encontrar un lugar apropiado donde llevar a cabo sus encuentros sexuales con su amante. Sus dificultades en este sentido contrastan con el apartamento que María y Sherman tienen a su disposición y que utilizan siempre que desean verse de forma discreta. La envidia de Kramer y el deseo de hacer suyo este apartamento – reflejo del acusado contraste entre las condiciones de vida de las clases privilegiadas y las clases medias y bajas – se convierten en el motor que le lleva a tomar la determinación de triunfar al precio que sea.

Right then and there he made up his mind. He was going to do something – something startling, something rash, something desperate, whatever it took. He was going to raise up from this muck. He was going to light up the sky, seize the Life for himself. (47).

Asociado a la disponibilidad de un mayor espacio vital está el privilegio del aislamiento y, al igual que sucedía con las ratas más fuertes del experimento del profesor Hall, las clases más altas que pueblan la ficción de Tom Wolfe se mantienen al margen del resto de la población. Crean '*estatusferas*' de las que excluyen a quienes habitan en los estratos sociales inferiores

En *The Bonfire of the Vanities*, los miembros de la exclusiva élite de la que el protagonista ha logrado formar parte viven en entornos separados del resto de los pobladores de la ciudad. Se sienten miembros de una raza superior, privilegiada, e incluso cuando se trasladan de un sitio a otro nunca se mezclan con ellos, nunca caminan, aunque la distancia sea corta. Por eso, Sherman acude cada día al trabajo en taxi, a pesar de que su apartamento dista tan solo unas pocas manzanas de su oficina.

But to the new breed, the young breed, the masterful breed, Sherman's breed, there was no such principle. Insulation! That was the ticket. That was the term Rawlie Thorpe used. 'If you want to live in New York,' he once told Sherman, 'you got to insulate, insulate, insulate,' meaning insulate yourself from those people. (55).

Viven aislados en una burbuja urbana, en el centro de la ciudad, y de la que el caos, la suciedad y, sobre todo, la pobreza del exterior han sido excluidas. Sherman y su hija reproducen esa belleza armónica ofreciendo una imagen perfecta, de camino al autobús escolar.

As they crossed Park Avenue, he had a mental picture of what an ideal pair they made. Campbell, the perfect angel in a private-school uniform; himself, with his noble head, his Yale chin, his big frame, and his \$1,800 British suit, the angel's father, a man of parts; he visualized the admiring stares, the envious stares, of the drivers, the pedestrians, of one and all. (51).

El protagonista imagina las miradas de envidia que le dirigen quienes les observan desde estratos sociales más bajos y eso le llena de satisfacción y ese afán exhibicionista delata su condición de *parvenu*, de recién llegado a la cima.

La posición social se revela, pues, en la narración, como el catalizador de la ambición humana en un momento histórico concreto y un entorno urbano

muy determinado. Los ochenta fueron una época de prosperidad, tras la crisis de la década anterior. Estos años, sin embargo, se caracterizaron por un cambio en el modelo de relaciones comerciales, con el desplazamiento de los centros de producción desde los países industrializados occidentales a otros en vías de desarrollo. El fenómeno de la globalización comenzaba a florecer al amparo de políticas guiadas por un *laissez-faire* en el terreno económico. Todos estos cambios trajeron asociado un elevado grado de actividad bursátil. Grandes fortunas se crearon casi de la noche a la mañana, mientras que otras se esfumaron con igual rapidez, de acuerdo a ciclos especulativos difíciles de predecir, pero que dieron lugar a una cultura que propiciaba el enriquecimiento rápido, con independencia de cuestiones de tipo ético o moral. El mercado de inversión se convirtió en el terreno de caza de los depredadores financieros, gracias al poder que les otorgaban las fabulosas cifras económicas que manejaban y que les permitían dirigir los vaivenes de las bolsas de todo el mundo. Sherman McCoy refleja esta mentalidad al reflexionar sobre la actitud que prevalece entre sus compañeros de profesión.

If you weren't making \$250,000 a year within five years, then you were either grossly stupid or grossly lazy. That was the word. By age of thirty, \$500,000 – and that sum had the taint of the mediocre. By age of forty you were making a million a year or you were timid and incompetent. Make it now! That motto burned in every heart, like myocarditis. (59).

La ambición desmedida y el afán por un enriquecimiento inmediato al coste que fuese, tuvo sin duda una influencia decisiva en el crack del mercado de valores de 1987, poniendo fin a una década que se caracterizó por el ansia de ascenso social de una clase de jóvenes profesionales urbanos a los que se dio el nombre de *yuppies*⁴². Sherman McCoy encarna el yuppie por

⁴² En este caso, no fue Wolfe quien inventó el término. Wolfe había predicho que la década de los ochenta sería conocida como La Década Púrpura, refiriéndose al color que acostumbraba a asociarse a la realeza. “This decade (the 80s) people are going to become much more blatant in the pursuit of status than they were in the Seventies and the Sixties, when it was rather bad form to make your ambition naked – you had to cleverly cloak it. And it turned out to be right, but my term was superseded by a

excelencia, con su aprecio esnob de los símbolos asociados a la élite social y su incapacidad de poner en práctica valores morales de ningún tipo, más allá de una egocéntrica y megalómana visión del mundo como un territorio a disposición de la ‘raza superior’ de la que él forma parte.

Esta particular filosofía de vida de la que el protagonista de la novela hace gala era compartida por una buena parte del mundo empresarial durante los años ochenta. Robert H. Frank, profesor de economía de la Universidad de Cornell, revisa, en *The Winner-Takes-All Society* (1995), la misma sociedad consumista que Wolfe describe en su novela, una sociedad en la que las estructuras tecnológicas y de mercado propiciaron que unos pocos ganadores tomaran mucho, mientras que el resto cogía muy poco. Por desgracia, no todos los actores que intervienen en el juego económico lo hacen en igualdad de condiciones, ni con cuotas de poder similares, por lo que no tardaron en ponerse de manifiesto las consecuencias sociales de aquella avaricia desmedida.

Winner-take-all markets have increased the disparity between rich and poor. They have lured some of our most talented citizens into socially unproductive, sometimes even destructive, tasks. In an economy that already invests too little for the future, they have fostered wasteful patterns of investment and consumption. They have led indirectly to greater concentration of our most talented college students in a small set of elite institutions. They have made it more difficult for “late bloomers” to find a productive niche in life... (Frank, 1995:3).

Wolfe, con su retrato de barrios e individuos, de ambientes y personajes tomados de los distintos estratos sociales de la ciudad de Nueva York, construye una amalgama de lo alto y lo bajo, de lo mejor y lo peor que puede

better term, ‘yuppie’, which says the same thing. I wish I had thought of yuppie. It’s a brilliant term.” (Wolfe en Mewborn, 1987: 219). El acrónimo *yuppie* (*young urban profesional*) fue acuñado, al parecer, por el periodista Dan Rottenberg (1980:154), y durante una década designó a un sector de jóvenes profesionales, para quienes el ascenso social se convirtió en la máxima ambición (Algeo, 1991: 220).

ofrecer una sociedad en la que el éxito se ha convertido en religión para sus miembros. Cada uno de los protagonistas de la novela utiliza los recursos que tiene a su disposición para intentar alcanzar ese éxito, para progresar, ascender socialmente e ingresar en el selecto círculo de la clase alta y objetos como vestimentas, vehículos y residencias son la evidencia palpable del lugar en que uno se encuentra, en el camino hacia la cima. El inconfundible *American way*, que estimula una necesidad de bienes materiales que nunca llega a estar plenamente satisfecha, fue asociado por Abraham Maslow al “deseo de ser más” (Maslow, 1970: 46) de lo que uno es en cada momento⁴³. Esta permanente insatisfacción se ve alimentada por un sistema de mercado que privilegia la adquisición de ropas, vehículos, viviendas, electrodomésticos y todo tipo de objetos de consumo a través de créditos y préstamos que alimentan la estructura económica de todo el país⁴⁴. Maslow denominó ‘self-actualization’, a esta permanente renovación del equipamiento material de que se rodea el individuo.

Sherman McCoy por su parte, ejemplifica un tipo de individuo muy concreto – una especie animal determinada en esta jungla urbana – la de quien, alentado por unas reglas que facilitan la movilidad social, se sitúa a sí mismo en el entorno físico de los poderosos, aun careciendo del poder de estos. Se viste con sus ropas, pero no es como ellos; posee dinero, pero no el suficiente. Dispone de un sueldo fabuloso, pero a pesar de ello precisa de un crédito bancario enorme para adquirir los símbolos y privilegios de la élite. McCoy se reviste con la imagen del poder, pero carece de su esencia y cuando llega el momento en que debe hacer frente a las consecuencias de sus

⁴³ Según Maslow, la satisfacción de los deseos parte de aquellos que cubren unas necesidades básicas – comida, refugio – y evolucionan jerárquicamente – seguridad, amor, auto-estima... Una vez satisfecha una necesidad y tras un breve periodo de felicidad, una nueva necesidad aparece de forma inevitable e inacabable. Para Maslow, las personas *auto-actualizadas* son más flexibles, capaces de una mayor adaptación a las personas y al entorno (xxi).

⁴⁴ Poco después publicar esta novela, Wolfe se refería a la fiebre por endeudarse que se había apoderado de la sociedad norteamericana durante las dos últimas décadas: “We’re relearning the nature of debt. I never will forget in the 1970s, people started telling me, ‘You gotta leverage yourself.’ And I said, ‘What do you mean?’ ‘You gotta get into debt. You gotta get into debt up to here.’ I said, ‘Why?’ They said, ‘Because debt is the lever that moves the world.’ And there was some strange logic to it that worked.” (Wolfe en Moyers, 1988: 247).

errores – de su ausencia de control – esa carencia se revela crucial. McCoy tendrá que deshacerse de todo lo superfluo, de todo aquello de lo que se ha rodeado y que está más allá de sus posibilidades, en medio de una lucha desesperada por sobrevivir.

Esta tensión entre poder y estatus permanece irresuelta a lo largo de la novela hasta su desenlace, en el que una vez restablecido el equilibrio, el protagonista es capaz de ejercer – en cierta medida – el control sobre su propia vida.

5.5. Desempoderamiento y filosofía

En su segunda novela, *A Man in Full* (1998), si bien cambia de escenario, Wolfe mantiene las reglas sociales que dirigían a la comunidad humana en la primera. De nuevo el poder, en sus distintos avatares, condiciona las vidas de los protagonistas y en el análisis que sigue se mostrarán las variadas fuentes de las que estos extraen la energía necesaria para hacer frente al entorno y/o manipularlo. La atención se centrará en el inusual caso del protagonista, quien basa toda su fuerza carismática en una portentosa virilidad, aunque por su propia vinculación al mundo natural, aparece abocada al decaimiento que sigue de forma inevitable a la plenitud.

Igual que sucedía en la primera novela, Wolfe introduce una línea reflexiva bajo la trama superficial de la narración y en las secciones que siguen se la analiza para poner de relieve la propuesta que el autor hace de la filosofía estoica como fuente de poder para aquellos que carecen del más mínimo control sobre sus vidas. Se trata de una idea extrema, como extrema es la situación de desempoderamiento en que se encuentra el personaje secundario Conrad Hensley.

Tom Wolfe orquesta, en esta misma línea argumental paralela y subterránea, una respuesta a la comparación que Michel Foucault hace, en *Surveiller et punir*, entre sociedad y prisión. Este estudio revela esta respuesta, que no llega a ser nunca explícita y que hasta el momento no ha sido señalada en anteriores revisiones críticas.

Por último se examina la importancia que el autor otorga a las distintas voces narrativas y al uso versátil del lenguaje, que le permite a la vez construir las identidades de los personajes y su empleo como herramienta de empoderamiento.

5.5.1. Charlie Croker, el poder con fecha de caducidad

Por la diversidad de tipos humanos, orígenes y entornos sociales que el autor incorpora a la trama narrativa, *A Man in Full* permite hacer una evaluación de los recursos que las personas ponen en práctica a la hora de ejercer el control sobre su entorno y sus vidas y, a la vez, comparar la eficacia de dichos recursos en los diferentes planos sociales. El autor juega literariamente con los distintos tipos de poder – las diferentes fuentes de las que el poder se extrae – estableciendo oposiciones y conflictos entre unas y otras, entre individuos y corporaciones, privilegiando a algunos en un momento dado, y hundiéndolos a continuación. El contexto en el que los actores se desenvuelven se revela fundamental a la hora de determinar las dimensiones del poder que poseen o, lo que es lo mismo, su efectividad para proporcionarles aquello que ansían. Ninguno de ellos es capaz de ejercer un control efectivo en la vida pública y en la personal al mismo tiempo y quizá el ejemplo más claro de esta contradicción sea el personaje de Raymond Peepgass, el ejecutivo bancario, que haciendo uso del poder que la corporación PlannersBanc delega en él es capaz de humillar al protagonista Charlie Croker, un magnate inmobiliario situado en la escala social muy por encima de los asalariados que le ponen contra las cuerdas.

Peepgass, acabada la jornada laboral, se convierte en un individuo anónimo, que pasa la mayor parte del tiempo recluido en su apartamento de renta baja, añorando la compañía humana.

Christ God, he was lonesome! The hums, thrums, and belches of Highway 75 only made it worse. All those people, hundreds of them, thousands of them, roaring past up there on top of the cliff, going

somewhere, probably to see somebody, and he sat here alone at 9:15 p.m. looking out the window here in unit XXXA into the window of unit XIXA in the next building. Whoever lived there had tilted a mattress up against the wall and hung a bunch of plastic hangers with skirt clips on the edge of the mattress for some unfathomable reason . . . (146).

Resulta irónico que ese mismo hombre, tan solo unas pocas horas antes, pusiese simbólicamente de rodillas a Charlie Croker, propietario terrateniente, dueño de una mansión en las afueras de Atlanta, de varios aviones privados y con un pequeño ejército de subordinados pendientes de sus órdenes y deseos. Tal y como Weber (1972) advierte, el poder no siempre acompaña a la riqueza o a un alto estatus. Individuos como, Peepgass o como el fiscal Larry Kramer, en *The Bonfire of the Vanities*, se sitúan en un estrato social bajo, pero disfrutan, gracias a su puesto de trabajo, de una considerable cuota de poder, que les permite someter a otros con posiciones mucho más elevadas.

Peepgass, sin embargo, cuando termina su trabajo, deja en su oficina el poder que PlannersBanc le otorga temporalmente y es incapaz de ejercer el más mínimo control sobre su vida personal, como queda de manifiesto cuando acude a la entrevista con los abogados de su amante, quienes le reclaman una elevada pensión para ella y su hijo ilegítimo. Raymond Peepgass, el individuo anónimo, se ve obligado a pasar por un trance similar al que él mismo impuso a Charlie Croker. El poder delegado que empresas o grandes corporaciones, como las denominaba C. W. Mills, ceden a sus miembros, permite a estos lidiar batallas contra adversarios a quienes jamás soñarían con oponerse en su identidad cotidiana.

Enfrentados a tales contradicciones vitales, de las que el propio Peepgass es un buen ejemplo, en ocasiones estos individuos se rebelan contra una situación que toman por ‘injusta’ e intentan convertir en permanente la

posición de que disfrutan durante su jornada laboral. Peepgass descubre que tiene a su alcance un recurso que puede servir a sus propósitos: la información de que dispone gracias a su trabajo.

Peepgass could feel, actually feel, some terribly significant synaptic experience in his brain, and he could see, actually see, as if it were some grainy diagram, the outlines of a . . . a . . . a theory, a concept, a strategy . . . It would be illegal. He did not yet know exactly why, but that much he could sense with the sort of visceral rush that precedes logic in the case of dreadfully exciting prospects. It would require secrecy, an intimate knowledge of banking procedures, resourceful confederates, the stealth of a cat, the heart of a thief . . . (226).

Parece interesante comprobar que su ‘rebelión’ es prácticamente idéntica a la experimentada por el ayudante del fiscal, Larry Kramer, en *The Bonfire of the Vanities*. Ambos toman la determinación de escapar de las que consideran unas condiciones de vida indignas y acceder a un estatus superior, haciendo lo que sea preciso para ello. En la práctica, este “lo que sea preciso” significa que tanto Kramer como Peepgass, quebrantarán no solo normas morales sino también legales para conseguir sus objetivos, y tanto uno como otro verán frustrados sus sueños de grandeza por ello.

Tampoco las objeciones morales deben ser un obstáculo para quienes ejercen el poder político, representado en la novela en la figura del alcalde Wesley Dobbs Jordan, miembro destacado de la comunidad negra y diestro manipulador de los resortes políticos y sociales necesarios para llegar a la cumbre y mantenerse en ella. Por su boca, Wolfe proporciona un detallado relato de las artimañas, a un lado y otro de la ley, a las que un político debe recurrir si desea triunfar en las urnas, artimañas entre las que se encuentra – no podía ser de otro modo – la habilidad para conseguir fondos económicos y una cierta falta de escrúpulos a la hora de emplearlos. El alcalde, sin embargo, valora del puesto que ocupa, sobre todo, ciertos privilegios.

Wes said, “Do you know what politicians really love about politics – what makes politics so hard to give up once you’ve had a taste of it?”

“Oh, I don’t know . . . Power? Fame? Money?”

Wes laughed. “It’s certainly not money. Anybody who goes into politics to make money has to be an idiot. I know some idiots have done precisely that, but it’s a stupid thing to try. Me, actually lose money every year, because on my salary I can’t do all the things I’m expected to do. And it’s not power, if by power you mean the power to get the things done, change the life of the city, reduce crime, rehabilitate the South side, all those things. And it’s not fame. You quickly get used to publicity. You get used to seeing yourself on television, seeing your picture in the newspaper, (...) You start to take all that as nothing more than a natural part of your life, your role. You start looking at it as something that’s just . . . there . . . like the sky, the sun, the clouds, the night, the moon, the stars, the traffic on Georgia 400. No, what really gets you, what really grabs you, what really turns you into a political junkie is . . . seein’em jump.”

“Seeing them jump?”

“Exactly. Seein’em jump. Sometimes they’re literally jumping up. Anytime I walk into a room, at least in Atlanta, everybody who’s sitting down is going to jump up, even if it’s the so-called business interests, which is our current euphemism for prominent white people. When it’s time for me to sit down, somebody is going to jump to get me a chair. People in stores – not that I go shopping very often – they drop whatever else they’re doing and jump to see to it I have whatever I want.” (644).

En un régimen democrático el poder ejecutivo se encuentra, tal y como sugiere el alcalde, mediatizado por muchas fuerzas contrapuestas que impiden – y previenen – un control absoluto de los ciudadanos y del entorno

bajo su jurisdicción. Sin embargo, los privilegios asociados, en concreto el respeto y deferencia debidos a quienes se encuentran en lo más alto, permanecen plenamente vigentes⁴⁵. La autoridad municipal forma parte de un entramado que vincula política y dinero, una red en la que influencias e intereses actúan codo con codo en beneficio de la élite local, lo que permitirá al alcalde Wesley mediar en el conflicto entre PlannersBanc y Charlie Croker y hacerle a este una oferta que le ayudará a salir airoso de sus problemas financieros. Como ya había sugerido William Domhoff (2012), la interacción entre los poderes políticos y económicos se basa, con frecuencia, en una dependencia mutua por lo que, también con frecuencia, actúan al unísono para conseguir entornos que resulten beneficiosos para ambos.

La autoridad política y la riqueza son, pues, las dos fuentes de poder más ambicionadas y los *poderes naturales*, como los llamaba Hobbes, son ejercitados, con frecuencia, para conseguir los dos primeros. De entre estos poderes naturales, el filósofo inglés destacaba la elocuencia y la novela ofrece un buen ejemplo en el personaje de André “Blaq” Fleet. Se trata de un candidato a la alcaldía que amenaza con arrebatarse a Wesley Dobbs el puesto en las próximas elecciones, gracias a su carisma y a un discurso capaz de conectar con sectores sociales muy diversos. El autor lo hace aparecer en una pequeña iglesia de un barrio negro de clase baja, impartiendo un mitin que tiene mucho de sermón religioso y que refuerza su aura de líder a la vez social y espiritual. André Fleet, ex jugador de baloncesto de físico imponente, maneja con destreza el discurso, apelando al civismo de sus electores, pero también, y sobre todo, a sus emociones.

Blaq Fleet knew what he was doing at that pulpit. Sometimes he was the Preacher. Sometimes he was the Next-Door Neighbor, having a chat

⁴⁵ Wolfe ya había reflexionado sobre las motivaciones de los políticos, muchos años antes, y alcanzado idénticas conclusiones: “I have a feeling that the reason presidents always run again has nothing to do with a sense of destiny or devotion to party or love of country. It has to do with limousines, with being treated like a baby – or a king, depending on how you look at it. With private elevators. And breakfast is always waiting for the president. Even for a senator it’s marvelous. But for a president – you could be the worst president who ever came along, and people will still jump all day for you.” (Wolfe, en *Blue*, 1979: 9).

with you out by the cedar picnic table in the back yard. Sometimes he was Shorty, crooning to “you women.” Sometimes he was Your Fishing Buddy, putting a strong arm across the shoulders of “you men.” And often he was the NBA star, telling everybody how life was like a basketball game. (362).

Debido a la importancia que el lenguaje tiene en esta novela, se le dedica, más adelante, un capítulo aparte, pero en cualquier caso vale la pena compararlo aquí, aunque sea brevemente, con otras fuentes de poder. En el caso de André “Blaq” Fleet, y como suele suceder con frecuencia, el carisma y la destreza retórica van de la mano, pero no siempre es así y la figura de Charlie Croker es un buen ejemplo de ello.

De entre las diversas fuentes de poder que son descritas en la novela – riqueza, autoridad política, elocuencia, poder delegado – aquella de la que hace uso el protagonista, Charlie Croker, merece especial atención por lo inusual, en cuanto a su naturaleza y en cuanto a su funcionamiento. Lo que hace especial a este hombre es su energía vital, que extrae de un físico excepcional y al que se encuentran estrechamente vinculados su poder, su carisma y las fuerzas necesarias para triunfar y mantenerse en la cima. Al comenzar la novela, Charlie, sesenta años recién cumplidos, conserva un aspecto envidiable, que se esfuerza en hacer notar a quienes lo rodean. Con las primeras frases, el narrador lo muestra en un ejercicio de arrogante exhibicionismo.

“Charlie Croker, astride his favorite Tennessee walking horse, pulled his shoulders back to make sure he was erect in the saddle and took a deep breath . . . Ahhhh, that was the ticket . . . He loved the way his mighty chest rose and fell beneath his khaki shirt and imagined that everybody in the hunting party noticed how powerfully built he was.”
(3)

Sin embargo, no solo es vanidad lo que le mueve a mostrar al mundo que sigue siendo poderoso “como un toro de Jersey” (6). Max Weber (1972), al definir al líder carismático, aseguraba que era crucial que sus seguidores estuviesen convencidos de que poseía cualidades que lo hacían superior al resto de los mortales, fuese ello cierto o no. Charlie Croker sabe bien que necesita transmitir una imagen de fuerza, pues todo su liderazgo y su éxito en los negocios se basan en dicha imagen.

...he, Charlie, was a one-man band. That was what a real estate developer was, a one-man band! You had to sell the world on. . . yourself! Before they would lend you all that money they had to believe in . . . you! They had to think you were some kind of omnipotent, flaw-free genius. Not my corporation but Me, Myself & I! (9 – 10).

Nietzsche contemplaba al hombre superior como el dueño de una voluntad de prevalecer inquebrantable, alguien que se eleva por encima de los hombres débiles y carentes de su fuerza y determinación. Charlie, sin apenas formación académica, ha logrado acumular una fortuna en el mercado inmobiliario y todo gracias a esa determinación. Raymond Peepgass se da cuenta y lo envidia por ello.

He, Peepgass, had gone to the Harvard Business School, whereas Croker couldn't have gotten into Harvard on a bet. But Croker had something that Monsieur Raymond Peepgass did not possess – or, rather, something he had never been willing to let off the leash . . . A certain red dog . . . That was the way he suddenly thought of it; as a red dog you had to be willing to let off the leash . . . He could see that wild red dog . . . It had a chain around its neck, but the chain was broken . . . It was a red bull terrier with its forehead in a dreadful frown and its lower incisors bared and thrust forward . . . Every man had that red dog inside him, but only real men dared let him lose. (225).

Que el protagonista de *A Man in Full* es un hombre vinculado a la Naturaleza resulta evidente desde el primer momento. Su físico portentoso

destaca allí donde quiera que vaya y Charlie insiste a menudo que no procede del ejercicio físico. Ciertamente que de joven jugó al fútbol americano, pero eso fue porque ya era fuerte y no a la inversa. Charlie se enorgullece de no hacer ejercicio físico para mantenerse en forma, más allá de alguna ocasional actividad viril, como salir a cortar leña o de caza por sus tierras. No se trata por tanto de algo que haya adquirido de forma ‘artificial’, sino de un don otorgado en el momento de nacer por la Madre Naturaleza⁴⁶, algo que le pertenece por derecho propio y que establece una diferencia fundamental con otros hombres que se mantienen en forma gracias al ejercicio diario, como es el caso de su asesor financiero, Wismer Stroock, “He Who Would Live Forever” (79) y al que desprecia en secreto. Su plantación *Turmtine* es su posesión más valiosa, y es también su refugio, el lugar al que acude para rodearse de la Naturaleza en su estado original, entre caballos, mulas, perros, serpientes, perdices...

Pero no solo la fuente de su poder es inusual; también lo es la cantidad de este que ha sido capaz de acumular, hasta el punto de que se ha convertido en uno de esos raros individuos que puede permitirse actuar sobre su entorno. En lugar de adaptarse al medio, hace que este se adapte a sus necesidades y deseos y, así, ha construido un imperio corporativo y se ha rodeado de empleados y sirvientes. Croker representa mejor que ningún otro de los personajes creados por Tom Wolfe esa figura culturalmente reconocible en el ideario norteamericano: la del hombre que se eleva desde un origen humilde hasta la cima del éxito profesional y social a base de trabajo duro y tesón, de ambición y confianza en sus propias fuerzas. Charlie partió del estrato más bajo de la sociedad blanca de Georgia; su padre trabajaba de mozo en las mismas tierras que él ahora posee, la plantación *Turmtine*, una extensa finca cubierta de bosques, pantanos y tierra fértil. Ha llegado al lugar que ocupa, lo

⁴⁶ Entra por tanto en la categoría de poderes naturales, enumerada por Hobbes y coincide, por otra parte, con ese don especial de que hacían gala los pilotos de combate en *The Right Stuff*; también ellos se preciaban de no ejercitar sus dotes físicas a las que consideraban como algo innato.

más alto de la sociedad de Atlanta, impresionando a quienes lo rodean con su físico y su energía vital. Al iniciar la historia aparece dirigiendo una cacería en sus tierras, al frente de una pequeña caravana de invitados, entre los que se encuentra Inman Armholster, magnate perteneciente a la vieja aristocracia sureña. Su fortuna ha sido heredada a través de generaciones, no es un recién llegado a la clase alta como él y sin embargo, se tratan de igual a igual, como amigos de toda la vida. Charlie procura que sus invitados perciban la clase de hombre – de magnífico animal – que sigue siendo, a pesar de su edad. En un momento dado, Charlie desafía a Inman a que será capaz de abatir solo codornices macho; una proeza teniendo en cuenta que se diferencian de las hembras por una pequeña mancha blanca en el cuello y que, aventadas por los ojeadores, huyen volando a gran velocidad. Pero Charlie cumple su promesa y eso le llena de satisfacción: es la prueba de que sigue en posesión de sus facultades; su vitalidad sigue intacta y eso, a su vez, significa que todo irá bien, ocurra lo que ocurra.

A surge of inexpressible joy swept through him. He had done it, just as he had said he would! Shot two males from out of that rocketing bevy! It was an omen! What could go wrong now? Nothing! He didn't even dare to let himself smile, for fear of revealing just how proud and sure he was of himself. (12)

No resulta infrecuente, entre quienes se mantienen en estrecho contacto con la Naturaleza, interpretar las manifestaciones de esta como signos que transmiten mensajes ominosos o favorables y el protagonista prefiere vincular sus hazañas físicas con su futuro inmediato.

El protagonista de la novela extrae su fuerza de la misma Naturaleza de la que forma parte. Se trata de un poder excepcional, pero, por su propia esencia, sometido a los inevitables ciclos que regulan el mundo natural. Tras la juventud, viene la madurez y tras esta, la vejez. Para Charlie se aproxima el invierno y el declive físico y mental comienza a dar señales de que su momento ha pasado. En la novela, esta tensión entre empoderamiento y

desempoderamiento crea un efecto dramático; junto a las evidencias de que sigue ejerciendo el control, abundan los indicios de que su poder se desvanece y con él su capacidad para dominar el entorno y a sí mismo.

Es posible observar, por ejemplo, cómo, en el ámbito familiar, su joven segunda esposa, Serena, no es la esposa sumisa, asombrada de las hazañas cinegéticas de su marido, que a Charlie le gustaría. Por el contrario, se acerca bromeando con Elizabeth, ignorando los méritos de aquel y sin dar muestras de reconocer su liderazgo familiar y social.

According to a tradition as old as the plantations themselves, a quail shoot was a ritual in which the male of the human species acted out his role of hunter, provider, and protector, and the female acted as if this was part of the natural, laudable, excellent, and compelling order of things. None of this could Charlie have put into words, but he felt it. Oh, he felt it – (14).

El lector confirma que el ámbito doméstico ha quedado fuera de su dominio cuando es informado de que Serena se ha hecho cargo de la dirección de la casa, decorándola además en un estilo moderno y sofisticado – y terriblemente caro – que Charlie desaprueba. En ciertos aspectos, Charlie Croker se ha convertido en un extraño en su propio hogar. Una noche, desvelado por sus problemas financieros y por los síntomas de vejez, cada vez más visibles, intenta animarse a sí mismo, repitiéndose una y otra vez que sigue siendo el mismo de siempre.

Charlie Croker – brute! Charlie Croker – force of nature! The hell with sixty years old and whatever that supposed to mean! (128)

Decide que necesita moverse, algo de acción, y se levanta de madrugada, para prepararse un desayuno y salir a cabalgar, pero inadvertidamente hace saltar las alarmas antirrobo; son los detectores de movimiento que Serena hizo instalar al poco de entrar a vivir. Cuando intenta anular la alarma, solo

consigue empeorar las cosas y termina despertando a toda la familia y al personal de servicio, que asustados y perplejos observan al pie de la escalinata central, al dueño de la casa, vestido para cabalgar a las cuatro de la mañana. Lo peor llega cuando debe enfrentarse a una reprimenda de Serena. Charlie intenta hacerla callar, pero no consigue dar una explicación razonable para su excéntrico comportamiento.

“The alarm was ringing, the phone was ringing, all hell was breaking loose – I was only tryin’ to get things under control.” (141)

A Charlie no le resulta sencillo mantener las cosas bajo control, todo parece complicarse y se siente cansado. La rodilla derecha le duele cada vez con más frecuencia, obligándole a cojear, haciéndole parecer más viejo de lo que es. Se trata de una vieja lesión deportiva, no de reuma, como le repite a todo el mundo, pero el hecho es que le hace quedar mal y lo que es peor: le recuerda que el tiempo se está cobrando una deuda inaplazable, por mucho que él se resista a aceptar la evidencia. Como se menciona más arriba, la Naturaleza sigue su curso cíclico y nada puede detener la decadencia una vez que esta ha comenzado.

A pesar de todo Charlie intenta demostrarle al mundo y a sí mismo que sigue siendo el de siempre, convirtiendo su lucha en un drama. Cuando todo lo demás se desvanece, Charlie Croker se aferra a los gestos y a su valor simbólico y no deja de encontrar ocasiones para ello. En la plantación, rodeado por sus hombres, hace una demostración más de fuerza, asombrosa, el tipo de hazaña que alimenta la leyenda de un líder carismático. A un lado del camino, entre la maleza, los mozos han encontrado una enorme serpiente de cascabel, enroscada sobre sí misma, aletargada. Los reptiles inspiran un temor supersticioso en la gente del campo y la primera reacción del capataz es dispararle, acabar con ella, pero Charlie no lo permite. Despacio, cojeando, se acerca a la bestia y con un movimiento fulgurante la agarra por el cuello, justo detrás de la cabeza, allí donde no puede alcanzarle con sus colmillos. La

levanta en el aire, temblando por el esfuerzo, para que todo el mundo los vea: el dragón y su vencedor.

He had done it! He had done it right! Right behind the jaws he had him! One inch off in either direction – one slip of the fingers – and the brute would have sunk its fangs into his forearm – but he had done it! (78)

El significado simbólico de la hazaña es evidente: Charlie Croker sigue siendo capaz de someter a las bestias y por tanto sigue siendo también el líder que siempre ha sido. Las serpientes de cascabel inspiran el temor en animales y hombres por igual y muchos de estos las consideran incluso “agentes del Diablo” (80), pero Charlie exhibe un poder superior y la imagen se refuerza cuando, en lugar de acabar con ella, la mantiene con vida y la lleva a un serpentario, en el interior del cual conserva, en terrarios acristalados, a los reptiles que captura en la finca. ¡Charlie Croker, Amo de la Naturaleza!

En la novela, Wolfe alterna los gestos de fuerza con los síntomas de decadencia hasta que, poco a poco, los segundos sustituyen por completo a los primeros. El golpe más severo lo sufre Charlie Croker, cuando es convocado a un “desayuno de negocios”, en las oficinas de PlannersBanc, la entidad que le prestó los quinientos millones de dólares para construir Croker Concourse. Este tipo de reuniones son planificadas por los ejecutivos del banco como si de batallas se tratase, con la finalidad de hacer caer a magnates como Charlie de los pedestales a los que el dinero y su ego les han alzado. Sin embargo, el objetivo último de todo este proceso no es tan solo humillar a los deudores, sino hacerles tomar conciencia de la situación en la que se encuentran.

“What would be the point of that, when you needed them to help you recover hundreds of millions of dollars? No, this was boot camp, in Harry Zale’s formulation. The main purpose of a boot camp (...) was psychological conditioning. The idea was to strip away the recruit’s old

habits, soft comforts, and home-turf ties and turn him into a new man (...) Well, your typical shithead was a business executive who arrived at a workout session with bad habits, creature comforts, regal ties, a layer of fat, and an ego that would have made the Sun King flinch.” (41)

Cuando la reunión termina, Charlie ha sido vapuleado psicológicamente, pero su físico acusa también el castigo y al salir cojeando de las oficinas bancarias, ofrece la imagen de un hombre derrotado, algo especialmente grave en el caso de quien basa su liderazgo en la imagen que transmite.

They had punched holes in his charisma and now it was hemorrhaging all over the place. If he didn't pull himself together, the whole office would smell the blood immediately. They would detect it in the way he walked in, hobbling on his bad knee . . . Step, gimp, step, gimp, step, gimp . . . They would see it in the look of his face. They would suddenly see him as . . . an old man . . . a toothless, eyeless, limping, gimping alpha lion.” (64).

La reunión marca el principio de la caída de Charlie Croker. Peepgass y sus colegas le han despojado del respeto y la deferencia que se otorga a quienes ocupan los puestos más altos y en los días siguientes le irán arrebatando otros símbolos y privilegios, como los aviones privados y las limusinas, embargados por orden judicial. Incluso su posesión más preciada, la plantación *Turmpine*, está amenazada. Charlie, que logró ascender hasta lo más alto gracias a su poderío físico, a su vitalidad animal, ve ahora como la ecuación funciona en sentido inverso; al perder su posición social y sus privilegios, su estado físico se deteriora rápidamente.

Con la pérdida de poder, su control se desvanece y le aparece cometiendo varios *lapsus linguae*, que le ponen en aprietos sociales. En la novela, Wolfe se refiere a ellos como *Freudian slips*, y revelan que no es solo su entorno el que comienza a escapar a su dominio, sino su propia persona la que deja de estar dirigida por su voluntad consciente. Por último, al final de la pendiente, se halla la depresión y las fantasías suicidas como vía de escape, como

dualidad contradictoria: ejercicio último de control sobre la propia vida y evidencia de desempoderamiento del individuo, que incapaz de dominar el rumbo que toma su vida, decide poner fin a esta.

Y es en ese momento, cuando ya ha renunciado a luchar, arrumbado en un camastro colocado en la oscura biblioteca de su mansión, débil, casi impedido tras su operación de rodilla y con su antigua exuberancia vital agotada, cuando descubre una nueva fuente de poder: la filosofía estoica. Un asistente contratado para ayudarlo a caminar, Conrad Hensley, le introduce a “la religión de Zeus”, le muestra una nueva forma de contemplar la vida y le devuelve las energías necesarias para hacer frente a los problemas que le acosan.

Charlie Croker no llega a morir físicamente, pero desde luego el Charlie que emerge tras su colapso depresivo es un hombre nuevo. Agotada su antigua energía vital, y con ella su poder, pierde también su capacidad de actuar sobre su entorno con la fuerza de su voluntad, de influir sobre quienes le rodean para que obedezcan sus deseos. La adaptación es el último refugio de los desempoderados y Charlie se ve obligado a ser él quien se adapte a las nuevas circunstancias.

El nuevo Charlie Croker se deshace de sus riquezas, su familia y su identidad de financiero y abraza una vida más sencilla, como predicador dedicado a extender “la palabra de Zeus”, aceptando con dignidad los avatares de un destino dirigido por un poder superior, a quien él llama “*the Mánager*” (710). En su interior sigue brillando la chispa del carisma, pero en esta ocasión es la fe lo que la alimenta.

Para cuando la historia llega a su fin, sin embargo, la expresión que da título a la novela permanece un misterio. ¿Es el nuevo y espiritual Charlie Croker “todo un hombre”? ¿Lo era el anterior, vital, físico y materialista? La narración no proporciona pistas que permitan responder de forma objetiva a

estas preguntas, que, por otro lado, encierran un concepto subjetivo. Cada lector, sin duda, tendrá su propia y particular opinión al respecto de qué cualidades ha de poseer quien reclame para sí tal calificativo.

El propio Tom Wolfe no parecía tener, en el momento de escribir la novela, una idea definida del contenido de la expresión, más allá de la estrofa popular que el protagonista se repite a sí mismo de cuando en cuando para reafirmar su propia identidad.

There was a song about him, which some of the old folks knew by heart.
It went: "Charlie Croker, was *A Man in Full*. He had a back like a
Jersey bull." (6)

En cierta ocasión (Loui, 1999: 154), al ser preguntado si con su historia pretendía sugerir que ese hombre completo ideal estaría formado por la fusión de las cualidades humanas aportadas por el primer Charlie Croker y el joven Conrad Hensley, la suma de lo material y lo espiritual en equilibrio y mutua complementación, el escritor responde que la idea le gusta y que aunque nunca lo había pensado así anteriormente, en lo sucesivo, cuando le preguntasen al respecto, contestará que esa era su intención inicial.

5.5.2. Epicteto como último recurso

Hacia la mitad de la novela, el personaje secundario Conrad Hensley, tras sufrir las consecuencias de una improbable cadena de acontecimientos adversos, y agotado el límite de su paciencia, grita: “THIS IS NOT RIGHT!” (251). De hecho se trata de una queja que repetirá en varias ocasiones, como un modesto desahogo ante los infortunios que el Destino arroja sobre él.

Lo cierto es que Conrad se rebela tanto contra la fatalidad, como contra las personas que va encontrando en sus desventuradas peripecias, quienes se muestran egoístas, descorteses e insensibles con sus padecimientos. Sin embargo, y aunque la simpatía del lector esté de parte del joven Conrad, tampoco puede condenar por completo a unos funcionarios públicos y empleados que se limitan a cumplir con su trabajo. Al fin y al cabo, ¿por qué habrían de actuar de otra manera? ¿Qué otro código de conducta debería guiarles en su tarea cotidiana, aparte de la estricta aplicación de las normativas que regulan el aparcamiento, el cobro de sanciones o los horarios de atención al público? ¿En qué se basa Conrad para reprocharles un comportamiento incorrecto? ¿Por qué deberían ser comprensivos, amables o generosos con Conrad Hensley?

En su primera novela Wolfe mostraba las relaciones sociales en un mundo del que Dios ha desaparecido. En esta segunda se plantea la forma en que los seres humanos pueden afrontar la existencia en ausencia de una autoridad suprema que estipule normas de conducta que guíen a las personas

a la hora de elegir, en aquellas escasas ocasiones en que pueden hacerlo. Conrad Hensley va por la vida intentando hacer *lo correcto*; cuando su novia se quedó embarazada a los dieciocho años, por ejemplo, él insistió en casarse y fundar una familia. El precio que ha pagado ha sido alto; ha tenido que renunciar a sus estudios y lleva una existencia precaria, ganando apenas lo suficiente para subsistir en un barrio de renta baja. Pero no se arrepiente, porque hizo *lo correcto*. Y con la misma rectitud se conduce en la vida desde entonces; nada de alcohol, drogas o diversión, sino trabajo y familia. Justo lo contrario que su amigo Kenny, que invierte todo lo que gana en su coche deportivo, y dedica su tiempo libre a escuchar una música rapera que idealiza la estética carcelaria. Conrad Hensley, Connie, ahorra hasta el último céntimo para poder trasladarse con su esposa e hijos a una casa mejor, a un barrio mejor y aspira a encontrar, algún día, un trabajo mejor. Eso es *lo correcto*. Pero, ¿cómo lo sabe? ¿De dónde ha sacado Conrad Hensley la noción de qué es *lo correcto* y qué no lo es? Desde luego no ha sido de sus padres, una pareja de hippies, que en toda su vida han aceptado nada que suponga la más mínima responsabilidad⁴⁷. El padre y la madre de Conrad, como muchos otros de su generación, rechazaron entrar en el juego del poder y del control que dirige la vida en toda sociedad organizada, se limitaron a dejarse llevar. “Go with the flow” (154) se convirtió en una de sus frases favoritas, una frase que Conrad aprendió a odiar desde pequeño. Sus padres, que habían dejado la universidad para unirse a la *Beautiful People*, nunca llegaron a casarse y su idea de formar una familia se alejaba mucho de las convenciones imperantes. Durante algún tiempo, Conrad había intentado ver a su padre como a un espíritu libre de ataduras, una especie de pirata romántico, con su bigote, su barba, su cola de caballo y su aro en una oreja. Sin embargo, esa imagen no tardaría en desvanecerse ante una realidad tan evidente que incluso un niño

⁴⁷ El retrato de los padres de Conrad Hensley da respuesta a quienes se preguntaron en su momento cuál era la actitud de Tom Wolfe hacia la cultura de la generación *hippie* descrita en *The Kool-Aid Acid Test*. La vida de estos dos personajes bien podría ser la de cualquiera de los componentes del grupo de seguidores de Ken Kesey, *The Pranksters*, veinte años después.

podía llegar a percibirla: la de un hombre indolente, sin carácter, que ni siquiera era capaz de defender a su madre cuando esta lo necesitaba.

The worst morning of all, however, came one day when he got up to go to school and found his mom and dad asleep in bed – bed being a mattress on the floor and a blanket – no sheets – with another man and a woman he had never laid eyes on before, all four of them naked. (...) His father has awakened while he was standing there and had put a sickly grin on his face and said, ‘Well, Conrad, sometimes you just gotta go with the flow.’ (156)

Es ese abandono a los apetitos más bajos, esa indolencia y renuncia a ejercer el más mínimo autocontrol sobre sí mismos y sobre su propia vida, lo que Conrad llegaría a repudiar, hasta el punto de estimar, por encima de todo, los mismos valores que sus padres despreciaban. Cuando uno de sus profesores del instituto, Mr. Wildrotsky, les explica en clase el concepto de ‘burguesía’, dentro del contexto histórico, Conrad percibe un sentido muy diferente.

“To live the bourgeois life was to be obsessed with order, moral, rectitude, courtesy, cooperation, education, financial success, comfort, respectability, pride in one’s offspring, and, above all, domestic tranquility. To Conrad it sounded like heaven.” (157)

El concepto de *lo correcto*, pues, se forma en Conrad Hensley de forma instintiva, como reacción a lo que ve en su entorno familiar y que le produce un profundo desagrado. Por desgracia para él, su propia cuota de poder personal es tan baja que no le permite dirigir el rumbo de su vida. Sigue atascado en un trabajo duro y peligroso, en unos almacenes frigoríficos, en donde si la paga es alta, el riesgo es también elevado. En su vida familiar las cosas no van mucho mejor; las discusiones son frecuentes y su esposa, parece haberse aliado con su suegra para reprocharle su incapacidad para proporcionarles una vida mejor. Sus intentos de imbuir un poco de disciplina

en sus hijos de corta edad tampoco parecen dar ningún resultado y se han convertido en un motivo más de disputa en el matrimonio. Conrad con frecuencia tiene la sensación de que nada en su existencia está bajo su control.

“His mouth fell open slightly, and his eyes began to gaze far beyond the Cyclone fence, far beyond the Bolka Rendering works and the freeway pilings and the San Francisco Bay and the California littoral. It was the sort of look people get when they are about to consider what insignificant specks they are in the immense and incomprehensible scheme of things, if, indeed, there is any scheme at all.” (101)

Una buena parte de los problemas de Conrad Hensley proviene del hecho de que está intentando jugar al juego de la vida provisto de las reglas equivocadas. Ningún otro personaje de la novela – con la excepción del protagonista, Charlie Croker, en esta única ocasión que se narra en la novela – guía sus actos basándose en *lo que es correcto*. En la sociedad en la que ambos viven, son las relaciones de poder las que dirigen y condicionan los actos de las personas y estas toman sus decisiones basándose en las opciones más convenientes para sus propios intereses. Negociación, manipulación y, si es preciso, mentira son las herramientas de que se sirven quienes les rodean para hacer frente a la vida. Sobrevivir en un medio hostil, en el que todo vale, se ha convertido en el objetivo prioritario.

Realmente no se sabe de dónde provienen los conceptos de ‘correcto’ o ‘incorrecto’ que Conrad utiliza con tanta frecuencia, más allá de que son ideas arraigadas en su interior y sin ninguna relación con su entorno social. Esta idea queda reforzada al verle arriesgar su vida para salvar la de un compañero, cuando se produce un accidente en el trabajo (115 – 116). Conrad reacciona sin pensar en lo que está haciendo; ve a su amigo, Kenny, en peligro y se lanza en su ayuda. Más tarde, cuando todo el grupo de trabajadores salen del almacén y felicitan a Conrad por su heroísmo, él siente algo muy distinto.

“The notion was not exhilarating. On the contrary, he felt like a fraud. When he dove at Kenny, it had not been an act of calculated bravery in the teeth of dreadful, well-known odds. He had just . . . done it, in a moment of terror. And he was still terrified! I could have been killed in there! That he shared these guilty, submerged, utterly inexpressible feelings with most of the heroes of history, he had no way of knowing.”
(118)

Conrad cree que no merece las alabanzas de sus compañeros ni la gratitud de Kenny, ya que su ‘heroico’ acto no ha sido la consecuencia de una decisión meditada. Fue su naturaleza la que le impulsó a actuar así, sin que él interviniese de forma consciente. ¿Lo hubiese hecho de haber podido decidir al respecto? Conrad no tiene forma de saberlo, solo sabe que ha entrado en funcionamiento una parte de sí mismo ajena a su voluntad.

Por consiguiente, este acto de Conrad Hensley, por valioso que haya sido desde un punto de vista social, no permite calificarlo como una “buena persona”. Para que exista mérito o culpa, es preciso también que exista una voluntad consciente de actuar bien o mal. Si Conrad hubiese percibido el peligro al que iba a exponerse al ayudar a su amigo y a pesar de todo hubiese elegido seguir adelante, su decisión hubiese sido realmente heroica, pero ese no fue el caso. Como tampoco lo será más adelante cuando, en la sala de recreo de la Prisión de Santa Rita, se enfrenta y derrota al líder del grupo de matones blancos en defensa de un débil homosexual (416 – 417). Conrad reacciona de forma instintiva, en su interior sabe que está haciendo *lo correcto*, pero no hay una reflexión previa, una evaluación de costes y beneficios.

En cambio cuando Conrad Hensley rechaza la posibilidad de obtener la libertad bajo fianza a cambio de declararse culpable de los cargos de que le acusan, sí está tomando una decisión meditada, aunque siga sin saber – ni tampoco el lector – de dónde ha extraído el código de conducta que le mueve

a hacerlo así. Por esa misma razón, su esposa Jill es incapaz de comprender las ventajas de mantenerse fiel a unos principios que nadie más parece poner en práctica.

“You’re right. I didn’t gain anything. I didn’t think any jury would ever convict me, because I knew, and still know, I was innocent. But they did, and I lost. I lost a lot. But I kept something, Jill. I kept my honor, and I didn’t bargain away my soul.”

Incredulous: “Your. . . soul? Well, hats off to your soul. We’re all very proud of your soul. Did your soul by any chance stop to think about your son and your daughter and your wife?”

“That’s all about I was thinking about, Jill! When the time comes, I wanna be able to look Carl and Christy in the eye and say, ‘I was innocent. I was falsely accused. I refused to compromise with a lie. I went into prison, but I went into prison a man, and I came of prison a man.’” (324 – 325).

Jill no puede entender que Conrad no haya hecho lo que hubiese hecho cualquier otro en su posición: negociar, manejar el escaso poder disponible y mentir, si ello es necesario, con el fin de seguir en libertad. Ni siquiera considera que eso sea nada censurable, como tampoco lo hubiese considerado ninguno de los otros personajes que aparecen en la novela. Desde luego, no Raymond Peepgass, el ejecutivo de PlannersBanc dispuesto a quebrantar las leyes para poder obtener parte de las riquezas de Charlie Croker. Ni tampoco el alcalde Wesley Dobbs, quien no tiene inconveniente en entrar en el juego político de la compra de votos para acceder a la alcaldía. Después de todo, ¿por qué no habría de hacerlo? Es lo que hacen todos los aspirantes y quien no acepte las reglas tácitas del juego no tiene la más mínima posibilidad de ganar.

“But isn’t that illegal?” asked Roger. “Isn’t that buying votes?”

“That it is, Brother Roger, that it is, and except in the rare case there’s no other way to win a citywide election.” (95).

El alcalde Wesley no siente que su comportamiento sea especialmente reprochable, ya que es la práctica habitual. Son las reglas del ‘todo-vale’ para conseguir el poder – o el dinero – que rigen en una sociedad relativista, en la que conceptos como *bien o mal, justo o injusto*, han dejado de tener sentido en ausencia de la autoridad suprema mencionada más arriba. La pregunta de por qué debería hacer nada contrario a sus intereses egoístas flota en el aire y una ética consecuencialista⁴⁸, que evalúa las acciones en función de los resultados que producen, impera en el mundo en que Conrad Hensley se ve obligado a desenvolverse.

Quien más poder posee se impone sobre quien posee menos, y este último puede hacer – y debe hacer – lo que sea preciso para ascender en la escala social, sobrevivir, medrar y asegurar la pervivencia de su propia descendencia⁴⁹. Este objetivo último, la reproducción biológica, la perpetuación de la especie, explicaría que las únicas expresiones de amor en *A Man in Full* hagan referencia al amor paterno que Conrad Hensley siente hacia sus hijos, a modo de equivalente social del instinto natural de la protección de la prole. No aparece mención alguna del amor romántico – o de cualquier otro tipo – en las más de setecientas páginas de esta novela⁵⁰, lo que por otro lado no es de extrañar, habida cuenta de la actitud generosa, desinteresada y de renuncia al beneficio propio a favor de la persona amada que conlleva este sentimiento.

⁴⁸ La doctrina consecuencialista fue elaborada por primera vez por George Berkeley en el siglo XVIII y aunque proponía actuar siempre con el fin último de beneficiar a la comunidad humana (Hooker, 2011), ha sido posteriormente puesta en práctica con objetivos más egoístas. Por su parte, la filósofa británica Philippa Foot duda de que sea posible aplicar normas morales altruistas, cuando los individuos pueden actuar egoístamente en aquellas ocasiones en que tienen la seguridad de que no sufrirán por ello ninguna consecuencia negativa (Foot, 2009: 556-561).

⁴⁹ El lector ya había asistido, en la primera novela de Tom Wolfe, *The Bonfire of the Vanities*, por boca de un laureado poeta, a una desesperanzada y oscura visión de la existencia, cuyo único sentido es la continuación de la especie a través de la reproducción (355-357).

⁵⁰ Ni tampoco en *The Bonfire of the Vanities*, donde la única expresión de un sentimiento desinteresado es el amor que el protagonista Sherman McCoy experimenta hacia su hija Campbell.

En su lugar, el sexo surge como una poderosa fuerza motivadora y reguladora de las relaciones entre hombres y mujeres. Si el amor romántico no aparece por ninguna parte, el deseo sexual está siempre presente y se revela, una y otra vez, como un instinto natural contra el que los hombres, los machos de la especie humana, no pueden luchar, “sobre el que no tienen ningún control racional” (520). Por el contrario, para las mujeres el sexo representa un arma, un instrumento que les permite manipular a los hombres. Es el caso de Sirja, la amante finlandesa de Raymond Peepgass (301 y sig.) o de Serena (123 y sig.), la segunda esposa de Charlie Croker. Tanto una como otra ocasionan las rupturas matrimoniales de Peepgass y Croker tras breves y apasionados romances y en ambos casos el inmediato embarazo que sigue refuerza el control ejercido sobre los varones.

El sexo heterosexual se muestra en la novela como una parte del varón más allá de su capacidad de control, lo que si bien lo sitúa en una posición de desventaja con respecto a la mujer, lo exime por otro lado de cualquier responsabilidad ante infidelidades matrimoniales. Por otro lado, en el protagonista Charlie Croker, la capacidad sexual, como expresión de su poderosa energía vital, se halla estrechamente asociada a su éxito en el mundo de los negocios, de tal manera que uno y otro son mutuamente dependientes.

He was afraid. That was the word. Since he believed that his performance as a developer, as an entrepreneur, as a plunger, as a creative persona, was bound up with his sexual vitality, then he also believed that if he ever lost that, he would lose his . . . power . . . in business and everything else. And now he was afraid that the pressure had rendered him exactly that: impotent. (209 – 210)

En cuanto al sexo homosexual, cuando hace su aparición está por completo vinculado a la dominación que un macho ejerce sobre otro. En la Prisión de Santa Rita, los internos se dividen entre los que ejercen este dominio y quienes forman parte del grupo de víctimas potenciales y no hay

zonas intermedias, tal y como le explica a Conrad su compañero de celda, Five-O (370).

Es este un aspecto que refuerza el carácter naturalista de la obra de Wolfe en general, del que se hablará más tarde en la última parte de este trabajo, pero que encaja a la perfección en un mundo regido por unas estrictas relaciones sociales enfocadas hacia la supervivencia del individuo. Para aquellos que, como le sucede al joven Conrad, carecen apenas de recursos con los que ejercer el control sobre sus vidas, las perspectivas no son demasiado halagüeñas y, sin embargo, el protagonista insiste en mantenerse fiel a sus principios, en aquellas escasas ocasiones en las que se le presenta la oportunidad de elegir. A cambio, las dos decisiones de las que hay noticia – casarse con su novia al quedarse esta embarazada y negarse a admitir su culpabilidad a cambio de no ir a prisión – han tenido consecuencias terribles para su vida. Intenta poner en práctica un código de conducta basado en la corrección ética, pero los reproches de su mujer – hasta cierto punto justificados – y la actitud general del resto de la sociedad le obligan a replantearse sus decisiones. Conrad necesita algo más, una confirmación, una autoridad moral que valide sus actos y le libre de la idea de que no es más que una anomalía social, un inadaptado incapaz de poner en práctica las mismas normas de conducta que aplica el resto del mundo.

Es entonces cuando el autor fuerza la maquinaria argumental y hace que el destino ponga en sus manos, de manera fortuita, el libro *The Stoics*⁵¹, cuyo contenido parece haber sido escrito para disipar las dudas que le atormentan, y en las palabras de Epicteto, escritas dos mil años atrás, parece encontrar respuestas a las preguntas que se formula.

Now Conrad couldn't read fast enough. He leafed through the pages to find this man Epictetus' own words . . . Book I, Chapter 1: "On Things

⁵¹ Conrad, ya en prisión, le había pedido a su esposa que le enviase por correo el thriller *The Stoics' Game*, pero un error provocado por el parecido de los títulos ocasiona la afortunada confusión.

in Our Power and Things Not in Our Power” (...) And then Epictetus said: “We must die. But we must die groaning? We must be imprisoned” – We must be imprisoned! he said! – “but must we whine as well? What say you, fellow? My leg you will chain – yes, but my will – no, not even Zeus can conquer that.” (369 – 370).

En un mundo en el que los seres humanos se hallan sometidos a todo tipo de fuerzas que limitan el ejercicio del libre albedrío, los filósofos estoicos proponen un último y supremo ejercicio de libertad: vivir dignamente o aceptar la muerte si ello no es posible.

La negociación y la manipulación de los recursos disponibles son los elementos a los que recurren quienes se encuentran sometidos a fuerzas muy superiores. John C. Scott asegura en su estudio *Domination and the Arts of Resistance* (1990) que cuanto más grande es la diferencia de poder entre dominador y subordinado, mayor es el disimulo con el que actúa este último. “In other words, the more menacing the power, the thicker the mask.” (Scott, 1990: 3). Sin embargo, la filosofía estoica rompe las reglas del juego adaptativo de los sometidos y desempoderados; nada de plegarse ante las exigencias del poderoso para rebelarse a sus espaldas, nada de ceder ahora para ganar más tarde. El estoico no oculta tras una máscara su verdadera naturaleza, sino que muestra su oposición de manera franca. Y acepta las consecuencias. Como es fácil suponer, la negativa a someterse a la presión del entorno puede llevar al individuo a situaciones límite en las que las consecuencias de mantenerse fiel a sus ideales ocasionen la pérdida de los bienes materiales, la libertad e incluso la vida.

En cualquier caso, para Conrad, las palabras de Epicteto son la confirmación de que ha actuado correctamente, de que hay valores más altos que las ganancias inmediatas, aquí y ahora y no tardará en enfrentarse a una situación en la que su propia vida estará en juego, debiendo elegir entre su seguridad y actuar según sus principios.

Uno de los presos más jóvenes está siendo acosado por Rotto, el líder de la Liga Nórdica de internos blancos, sin que nadie se atreva a mostrar simpatía por la víctima y mucho menos a ayudarlo. Cuando Conrad se pregunta si será capaz de mostrarle su apoyo, sabiendo que eso significa atraer la atención de Rotto hacia sí mismo, de nuevo las palabras de Epicteto parecen hablarle directamente.

The answer was somewhere in these pages! What little bit Conrad had learned about philosophy at Mount Diablo had seemed to concern people who were free and whose main problem was to choose from among life's infinite possibilities. Only Epictetus began with the assumption that life is hard, brutal, punishing, narrow, and confining, a deadly business, and that fairness and unfairness are beside the point. Only Epictetus, so far as Conrad knew, was a philosopher who had been stripped of everything, imprisoned, tortured, enslaved, threatened with death. And only Epictetus had looked his tormentors in the eye and said, "You do what you have to do, and I will do what I have to do, which is live and die like a man." (381).

Cuando llega el momento, Conrad de nuevo actúa sin reflexionar, reclamando a los guardias ayuda para el joven herido y cuando es él mismo quien sufre una aproximación de Rotto, que sugiere un inminente abuso sexual, reacciona con furia, derrotando físicamente y humillando al matón ante el resto de los internos. Conrad sabe, y su compañero de celda se lo recuerda, que se ha condenado a sí mismo a muerte. El grupo de Rotto no puede consentir un desafío tal a su autoridad y se tomarán venganza. Pero también sabe, tiene el pleno convencimiento, de que ha actuado *correctamente* y se prepara para aceptar lo que venga. En las enseñanzas del filósofo griego, Conrad encuentra el poder necesario para hacer frente a las agresiones del entorno y si no para superarlas, sí al menos para no ceder ante ellas y conservar la dignidad.

Por otro lado, la filosofía estoica parece proporcionar una explicación a los desafortunados accidentes que le han llevado a la situación en la que se encuentra.

“It is circumstances which show what men are. Therefore when a difficulty falls upon you, remember that Zeus, like a trainer of wrestlers, has matched you with a rough young man. ‘For what purpose?’ you may say. ‘Why, that may become an Olympic conqueror; but it is not accomplished without sweat’” (370).

¡Qué reacción tan humana, la de atribuir a una voluntad divina todo aquello para lo que no se halla explicación! Pero es que realmente parece haber una fuerza superior que dirige los acontecimientos y juega con su destino. Mientras Conrad yace en el camastro de su celda, preparándose para aceptar las fatales consecuencias de su intervención, un terremoto sacude la tierra, destrozando parcialmente la prisión y permitiendo a Conrad escapar. Fenómeno geológico, pero a la vez cataclismo psicológico, el protagonista emerge de entre las ruinas, en medio de la noche, desnudo, cubierto de barro, como un hombre nuevo acabado de formar. Si alguna duda le quedaba de que su vida estaba dirigida por una fuerza superior, se ha disipado ya y se encomienda a la voluntad de Zeus.

Zeus had given him this way out. Zeus had demolished Santa Rita and lifted up the very fence for his benefit. Of that he didn’t have the slightest doubt. Lead me, O Zeus! (443).

Mientras escribía su novela sobre Ken Kesey y el movimiento psicodélico, Wolfe había llegado a la conclusión de que las religiones tienen su origen en una experiencia extática, con frecuencia inducida por drogas o sustancias de un tipo u otro (Flippo, 1980: 34-36). En el caso de Conrad Hensley, y teniendo en cuenta la aversión del personaje a todo tipo de drogas, esta experiencia – o su equivalente – es producida por una serie de

coincidencias improbables, cuya acumulación roza lo milagroso⁵², que parecen dirigir su vida siguiendo un rumbo determinado. Una vez que el individuo acepta – mediante un acto de fe – que existe una entidad divina, responsable del mundo sensible y de lo que en él acontece, todo comienza a tener sentido, incluso los hechos más improbables desde un punto de vista estadístico, como que Conrad vuelva a encontrar un ejemplar del libro *The Stoics*, en una vieja biblioteca de una perdida casa de objetos de segunda mano⁵³, en las afueras de Atlanta.

“Was there ever a clearer sign – that all this, the earthquake at Santa Rita, Mai’s army, Lum Loc, the trip across the continent to this little place he had never heard of, Chamblee, all this was Zeus’ design? For what reason? To send forth a messenger who shall show indeed that it is possible. That what is possible? To serve Zeus! To speak for Zeus! He had suffered terrible pains, terrible losses – but what were they? Zeus’ trials! Zeus training for the tasks ahead!” (594)

En su búsqueda de una autoridad que otorgue fuerza a sus convicciones, Conrad da un paso más y acepta la existencia de una entidad trascendente, cuyo peso moral es mayor que el del filósofo griego Epicteto; la figura de Zeus. A partir de ahí no resulta difícil encontrar en el acontecer diario fenómenos o sucesos que parecen extraordinarios – como es el caso de las felices coincidencias que favorecen a Conrad Hensley – y que refuerzan la

⁵² Hobbes afirma que “para entender lo que es un milagro, debemos entender primero cuáles son las obras que maravillan a los hombres y son por ello llamadas admirables. “Solo hay dos cosas que, en un acontecimiento, hacen maravillarse a los hombres: una es que dicho acontecimiento sea raro, es decir, que nunca o muy pocas veces, haya sucedido nada semejante; la otra es que cuando tal acontecimiento tenga lugar, no podamos imaginar que haya sido producido por medios naturales, sino sólo por la virtud de una inmediata intervención de Dios”. (Hobbes, 1995 (1651): 498). Por su parte, el matemático John E. Littlewood, de la Universidad de Cambridge, asegura que estadísticamente cualquier individuo debería esperar presenciar un suceso aparentemente milagroso a un ritmo de una vez por mes, aproximadamente (Littlewood, 1986).

⁵³ Cuyo nombre es, por cierto, *Hello, Again* (592).

idea de un plan divino. Es comprensible, pues, que Conrad atribuya a una voluntad sobrenatural tan extraños e improbables acontecimientos, se considere a sí mismo el Mensajero y se refiera, a partir de entonces, al libro sobre filosofía estoica como “El Libro”. Conrad se encuentra a un paso de convertirse en un líder carismático, investido del poder que le otorga su fe. De no tener nada más que sus músculos, una exagerada fuerza física adquirida trabajando en los almacenes frigoríficos, ha pasado a sentir en su interior la energía reconfortante de quien se siente en contacto directo con la divinidad. El autor ha titulado este capítulo “The Spark of Zeus”, pues eso es precisamente lo que Conrad percibe en su interior. Esa chispa divina va a hacer de él un hombre poderoso como no lo ha sido nunca antes en toda su vida.

Así, cuando Conrad acaba trabajando, bajo una identidad falsa, para el hombre responsable de que perdiese su empleo y se embarcase en un fantástico periplo a través de media Norteamérica ya no se sorprende, sino que lo toma como una evidencia más de que está siguiendo los designios de Zeus.

Conrad Hensley, el Mensajero, hace su aparición en la vida de Charlie Croker – o a la inversa – cuando este último se encuentra en su hora más oscura, asediado por los acreedores, su cuerpo castigado por una reciente operación de rodilla, apenas la sombra de lo que fue apenas unos meses atrás.

. . . an old, decrepit carcass was what he was . . . (614)

Charlie se encuentra atenazado por un dilema irresoluble: tiene la posibilidad de salvar su fortuna y conservar sus posesiones materiales, pero para ello debe hacer algo contrario a su conciencia, traicionar la palabra dada a un amigo y hablar a favor de alguien que no lo merece. Charlie ha meditado mucho sobre ello, pero no ha llegado a ninguna conclusión, no ha podido

decidirse⁵⁴. En las enseñanzas estoicas, por otro lado, parece hallarse algo de la sabiduría que tan desesperadamente necesita y consulta con su joven asistente.

“All right,” said Charlie, “let’s suppose somebody is in a dilemma. If he chooses one thing, then he gains something valuable, but he loses something that may be more valuable. And vice versa. If he chooses the other thing, then it’s the same problem. He gains one thing of value and loses another thing that may be even more valuable. What does your Stoic say to that?” (619).

Conrad le responde que para los estoicos no existen los dilemas, ni ese, ni ningún otro. Para ellos no hay ganancia ni pérdida, tan solo hay un camino, *el camino correcto* y la posibilidad de actuar de cualquier otra forma simplemente no existe. Charlie Croker es capaz de tomar por fin una decisión: se niega a hablar a favor de una persona indigna, renuncia a sus posesiones materiales, sin siquiera litigar por ellas y comienza una nueva vida como heraldo de la sabiduría estoica, como un segundo Mensajero de Zeus. La fe del converso atrae multitudes y al terminar la novela el lector es informado de que le va bien ejerciendo de predicador entre las comunidades blancas sureñas. En cuanto a Conrad Hensley, una vez cumplida su misión, traspasada la llama de la sabiduría de Zeus, por así decirlo, regresa a California y se entrega a las autoridades, para cumplir con el resto de su condena, que será dejada en suspenso por un juez impresionado por los valores morales que ahora guían al convicto fugado.

Para cuando la novela finaliza, la filosofía se ha convertido en la tabla de salvación de dos hombres; necesitado de confirmación moral trascendente el

⁵⁴ Incidentalmente, sus escrúpulos morales resultan un tanto sorprendentes para alguien que se deshizo de su esposa casi de la noche a la mañana, tras treinta y seis años de matrimonio, para casarse con una joven y atractiva mujer por una mezcla de lujuria y del placer de mostrar en público un hermoso trofeo digno de alguien de su posición. “Sex and vanity; it was as simple as that; and maybe vanity even more than sex. Martha had gotten *older*, that was all”. (143).

uno y de guía ética el otro. Con una justicia humana a la que es posible eludir o retorcer mediante argucias retóricas, no es de extrañar que individuos como Conrad Hensley o Charlie Croker recurran a una entidad más poderosa, a la que no es posible engañar y con la que no se puede negociar, en busca de una moral no relativista, que guíe la conducta del individuo y regule las relaciones humanas.

Los preceptos de Epicteto se revelan, pues, en esta novela, de gran valor en un mundo regido por una feroz competencia, al menos para aquellos que menos poder tienen y que deben hacer frente a una existencia en la que el libre albedrío se haya condicionado por fuerzas insuperables. A estos, siempre les quedará al menos la capacidad de morir con la cabeza bien alta y si esta opción no le parece al lector un gran consuelo, tal vez sea porque posea un control sobre su vida mucho mayor del que tiene Conrad Hensley o porque valora más sus posesiones materiales que su dignidad.

5.5.3. La prisión como metáfora social

En su ensayo *Discipline and Punish* (1995 [1975]), Michel Foucault argumenta, tomando las instituciones penitenciarias como metáfora, que las superestructuras sociales e institucionales han creado un sistema normalizador que busca ‘reconducir’ las conductas ‘desviadas’, conductas que, paradójicamente, la propia sociedad produce. El filósofo francés examina la prisión como modelo de esa labor reguladora que pretende actuar sobre el individuo y para la cual es indispensable una constante observación que detecte inmediatamente aquellas conductas merecedoras de reprensión disciplinaria. La vigilancia se convierte, por tanto, en el factor clave dentro de la tarea institucional de “construir cuerpos dóciles” e indispensable herramienta de control de las superestructuras de poder. Foucault habla en su ensayo de la importancia que para la institución penal tiene la permanente y eficaz supervisión de los internos. Las prisiones deben estar diseñadas arquitectónicamente de tal forma que posibiliten a los guardias la vigilancia de las actividades de los presos y estos tengan en todo momento la sensación de que están siendo observados. Esta circunstancia se traduce en una muy efectiva forma de autocontrol⁵⁵ por parte de los individuos, ya que ante el temor de ser vistos cometiendo una infracción se inhiben de llevarla a cabo.

⁵⁵ Se trata del mayor éxito de la institución: cuando el individuo interioriza las normas impuestas y asume la tarea del supervisor, regulando su conducta para amoldarla, no a sus propios deseos, sino a los de los ‘educadores’.

Para Michel Foucault, la sociedad se asemeja a una prisión en la que un insuperable desequilibrio de poder condena a la sumisión a los actores individuales y Wolfe, en su novela, le da la réplica comparando la prisión con la sociedad, para sugerir que, si bien la estructura de las relaciones de poder que rige en el interior de la cárcel es similar a la que funciona en el exterior, las condiciones extremas de sumisión a que se ven sometidos los internos de la institución carcelaria la convierten en un infierno que poco tiene que ver con la vida fuera de ella. Wolfe, como de costumbre, responde de forma indirecta, situando los elementos de su mensaje a lo largo de la trama y dejando que sea el lector quien una los puntos para formar el dibujo que desea mostrar. Así, por ejemplo, es el director del museo de arte de la ciudad de Atlanta quien, en medio de una inauguración a la que acude la élite social, expone en su discurso las tesis sociales del pensador francés.

“- the unmistakable terminus – of a process that presses in upon us all. The torture begins soon after the moment of birth, but we choose to call it ‘education,’ ‘religion,’ ‘government,’ ‘custom,’ ‘convention,’ ‘tradition,’ and ‘Western civilization.’ The result is” –

(...)

“a relentless confinement within ‘the norm,’ ‘the standard,’ a process so”

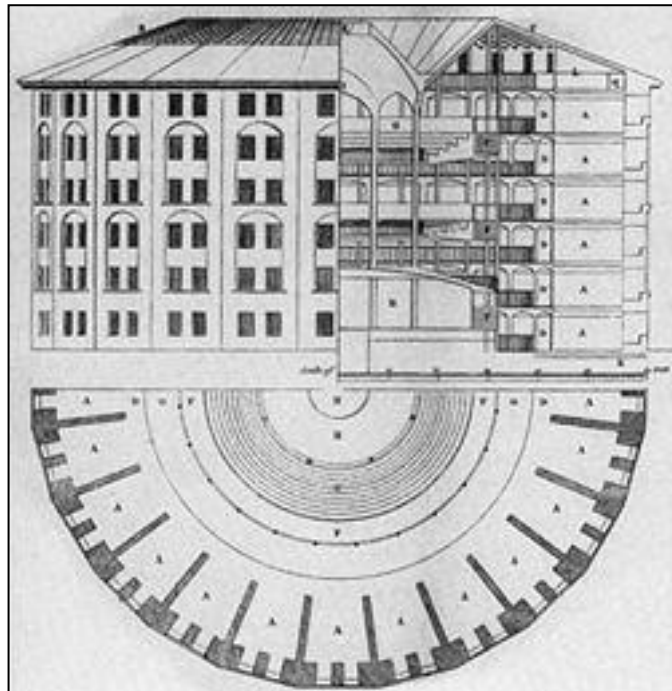
(...)

“so gradual that it required a genius on the order of a Foucault (...) to awaken us” (404).

El *panóptico*, el modelo de edificio carcelario cuyo diseño es mencionado por Foucault en su ensayo como idóneo para llevar a cabo la necesaria vigilancia de los presos, aparece, en la novela, materializado en la biblioteca pública de la ciudad de Nassau⁵⁶, Bahamas, a donde acudirá

⁵⁶ El edificio fue construido en 1797 y empleado como prisión hasta 1873, cuando fue transformada en biblioteca y museo.

Raymond Peepgass, uno de los personajes secundarios, en visita de negocios. Ideado por el filósofo Jeremy Bentham⁵⁷ hacia finales del siglo XVIII como un sistema que permitiría un control más eficaz y económico de los presos, estaba basado en un diseño circular, con las celdas en el exterior y un puesto de vigilancia en el centro, de tal forma que un solo guardia podría controlar un número muy elevado de internos⁵⁸.



Diseño de un edificio penitenciario, por Wiley Revelay (1971) siguiendo el modelo del panopticon propuesto por Jeremy Bentham

In the cubicles were shelves of books along two sides and a window on the third. In the center of the circle was a small wooden enclosure where a rather bothered brown-skinned librarian sat. From her post she could see into every cubicle, although she seemed to have no particular

⁵⁷ Se trata del mismo filósofo y reformador social británico mencionado en un capítulo anterior como creador de la filosofía utilitarista.

⁵⁸ En España, la prisión de Carabanchel está considerada como uno de los mejores y más fieles ejemplos del diseño de Bentham llevado a la práctica.

interest in doing so. The building which was now close to 200 years-old, had originally been built as the town jail. What were now library cubicles had originally been cells with barren windows and doors; and were now sat a librarian who could see into every cubicle had been a warden who could see into every cell. (499).

La prisión de Santa Rita, en la que Conrad Hensley es encerrado, tiene un diseño diferente aunque la finalidad es similar. Se trata de cubículos sin techo, cubiertos en su parte superior por una red metálica y sobrevolados por pasarelas desde las que los vigilantes pueden observar el interior de las celdas. Los recintos no tienen ventanas y por encima de las pasarelas hay tragaluces que permiten el paso de la luz diurna, pero no que pueda verse el exterior. Conrad, y el resto de los internos, se encuentran así aislados dentro de la prisión, sin el más mínimo contacto visual con el mundo que ha quedado fuera, más allá de las imágenes que aparecen en la televisión de la sala de recreo. El centro de reclusión se constituye en otro mundo cerrado sobre sí mismo, una ‘ecosfera’ social, que reproduce las estructuras del mundo exterior, pero sometido a sus propias y particulares reglas. Los vigilantes completan la supervisión de los internos con cámaras de televisión que recogen lo que está sucediendo en las zonas comunes, como la sala de recreo, por ejemplo, donde las bandas de negros, latinos y blancos se han dividido el espacio disponible, de acuerdo al poder que detenta cada uno de estos grupos.

Y es precisamente en esta necesidad de una vigilancia permanente y exhaustiva donde la institución carcelaria falla, en *A Man in Full*. Las estrictas condiciones que requiere en la práctica un sistema penal similar al descrito por Foucault – control permanente, horarios regulados las veinticuatro horas del día, presencia constante del educador junto al ‘desviado’ – han obligado finalmente a las autoridades a admitir su incapacidad para aplicar la teoría reeducadora al pie de la letra. El estado arroja así la toalla, asumiendo que el coste es excesivo y se retira a una zona

de seguridad⁵⁹. De la misma forma que en el siglo II a. C. las legiones romanas reconocieron su incapacidad para someter a las tribus del norte de Bretaña y se limitaron a elevar una muralla que las mantuviese separadas del territorio ‘asegurado’, las autoridades de la prisión han renunciado a su labor integradora, debido a un número excesivo de internos. Los vigilantes de la Prisión de Alameda, donde Conrad Hensley es encerrado, han establecido su propia línea, su propia muralla, han señalado hasta dónde llega su control y más allá del mismo abandonan a su suerte a los presos. Castigan con dureza cualquier desviación de las normas institucionales, pero renuncian a verlo todo, a saberlo todo, a conocer qué está ocurriendo realmente en las celdas, en la sala de recreo, en las duchas. De esta forma permiten, por omisión, la aparición de un poder paralelo, que impone un orden subyacente. Tal y como aseguran Jack M. Barbalet (1985) y James S. Scott (1990) en sus estudios sobre resistencia y rebelión, allí donde existe el poder, surge alguna forma de resistencia.

Los individuos encuentran formas de escapar a la supervisión de los vigilantes y la novela ofrece algunos ejemplos de ello cuando muestra a los internos situándose en la litera inferior, de tal forma que la superior oculte sus maniobras de la vista del guardia. Cuando Rotto y sus secuaces salen del baño, tras abusar de otro interno, y caminan pegados a la pared, más allá del alcance de las cámaras del circuito de vigilancia, están aprovechando para su propio beneficio los resquicios de un sistema de control imperfecto. Es ahí donde las bandas ejercitan su dominio sobre el resto de los internos, mediante la violencia y los abusos sexuales.

Everything boiled down to the power of the brute, which was constantly expressed in terms of sexual conquest.” (387 – 388)

⁵⁹ La decisión de aislar a los ‘elementos conflictivos’, a quienes el estado renuncia a ‘reeducar’, no es nueva y es posible encontrarla a lo largo de la historia tanto en la construcción de muros que contengan-aíslen a los elementos perturbadores del orden institucional, como en la creación de instituciones penales, psiquiátricas, reformativas, etc. En esencia, se trata del resultado de una evaluación de los costes y beneficios de cada una de las dos opciones.

De forma subrepticia, los presos sortean con ingenio la prohibición de cualquier objeto que pueda ser utilizado a modo de arma y transforman los elementos más inocuos – las pastas acartonadas de un libro plegadas hasta formar un objeto punzante (335) – convirtiéndolos en peligrosas herramientas agresivas.

Conrad Hensley vive, desde el momento en que llega a la Prisión de Santa Rita, con el temor a la violación. Los homosexuales, los más débiles y los jóvenes recién llegados como el propio Conrad, se convierten en las presas favoritas de los abusadores. Estas agresiones buscan, sobre todo, establecer y mantener un orden jerárquico de dominación⁶⁰ sobre los internos que no se afilian a ningún grupo organizado, más que obtener placer físico.

Esta dicotomía, la supuesta labor reguladora del comportamiento de la institución y la efectiva presencia de un submundo con sus propias y violentas reglas, aparece en la novela como evidencia del fracaso de la sociedad en establecer un marco de convivencia que corrija de forma eficaz las desviaciones de sus miembros. Merced al contrato social, el estado toma la libertad que el individuo le cede, pero es incapaz de ofrecer a cambio la protección acordada. No es posible hallar aquí aquella tutela de la que hablaba Locke:

And this puts men out of a state of nature into that of a common-wealth, by setting up a judge on earth, with authority to determine all the controversies, and redress the injuries that may happen to any member of the commonwealth. (Locke, 1662).

El estado incumple así su parte del trato, alentando a nuevos quebrantamientos del mismo por parte del ciudadano, que se ve obligado a

⁶⁰ La violación como instrumento de dominación ha sido y sigue siendo empleada a lo largo del amplio espectro de la interacción humana. Desde las relaciones de pareja donde el agresor busca el sometimiento de la víctima, hasta los conflictos bélicos, en los que los miembros del ejército invasor pretenden quebrantar el espíritu de resistencia y humillar al pueblo ocupado.

actuar al margen de las normas institucionales, e incluso a quebrantarlas, si desea sobrevivir.

Aparece entonces una sociedad clandestina, la que forman los integrantes del hampa, con sus propias normas, su propia escala de valores y particular orden jerárquico. Esta sociedad subterránea convive con la oficial, pero resulta invisible para quienes no forman parte de ella y Conrad volverá a encontrarla algún tiempo después, tras huir de la prisión, cuando debe recurrir al así llamado ‘ejército de Mai’.

This is Mai's army. While everybody else sleeps, there's an army out here. There's sappers, guerrillas, tunnel rats, commandos, terrorists, volunteers for suicidal missions – and I mean they're from Asia and Africa and God knows where else, and nobody knows how they got here or what they want or what they're really doing or where they want to go, except for May maybe. This is where they come for fake IDs, fake licenses, fake Social Security cards, cell phone numbers, credit cards, green cards, plane tickets, jobs, whatever they need. (451).

Rotto, el líder del grupo *Nordic Bund*, y sus gañanes no son sino un grupo de poder más dentro de la prisión, en conflicto permanente y siempre en precario equilibrio de fuerzas con los otros grupos violentos, el de los latinos y el de los negros. La división étnica que conforma estos grupos, reproduce la que tiene lugar en la sociedad, fuera de la prisión, y separa a la comunidad negra de la blanca. Ambas conviven en la ciudad de Atlanta, pero sin mezclarse y repartiéndose el poder por parcelas – político y económico – y territorios. Cada uno de estos grupos mantiene con el resto una permanente negociación, siempre haciendo gestos de fuerza para conservar el respeto y siempre atentos a posibles signos de debilidad de los adversarios para arrebatarles el territorio, la autoridad, el poder.

En medio de esta peligrosa e inestable relación, el actor social aislado carece de la fuerza necesaria para sobrevivir, incluso aunque tenga un vigor físico tal que le permita derrotar al líder de uno de estos grupos en combate individual. Conrad Hensley vence, y lo que es peor, humilla, a Rotto, pero se trata de una victoria efímera, que tan solo le proporciona la admiración de su compañero de celda y la certeza implícita de la venganza del resto de la comunidad aria de la prisión. Para conservar el respeto del resto de los grupos tanto como para satisfacer su propio odio, este grupo violento de internos blancos debe matar a Conrad, el solitario que se ha atrevido a desafiarles. Por ello, asombrosa como ha sido su actuación en la sala de recreo, equivale a una sentencia de muerte.

La lección es clara: en un medio en el que la fuerza física es la fuente de poder imperante, el individuo nunca logrará acumular la suficiente como para enfrentarse y derrotar al grupo⁶¹. Five-O se lo explica a Conrad en sus primeras lecciones: en la prisión solo hay dos clases de personas, presas o depredadores y nadie puede pasar desapercibido. El grupo se convierte así en la única posibilidad de supervivencia. Se trata de la misma lógica despiadada que mueve a los jóvenes de los barrios marginales a unirse a las pandillas, hasta tal punto que la sociedad carcelaria se convierte en una extensión de la sociedad del barrio, del ‘slum’, de la jungla donde no llega la autoridad normativa de las superestructuras estatales.

En la novela se puede ver cómo, cuando la autoridad se ve obligada a intervenir, lo hace con brutal energía, imponiendo su fuerza superior sobre el individuo aislado, de tal forma que la apariencia de normalidad regrese a la comunidad. En un momento dado, Mutt, uno de los compañeros de celda de

⁶¹ Thomas Hobbes: “El más grande de los poderes humanos es el que está compuesto de los poderes de la mayoría, unidos, por consentimiento, en una sola persona natural o civil que puede usarlos todos según su propia voluntad – como es el caso del poder de una república – o dependiendo de las voluntades de cada hombre en particular – como es el caso en el poder de una facción o de varias facciones aliadas. Por tanto, tener siervos es poder; tener amigos es poder: son fuerzas unidas”. (1995 [1651]: 124).

Conrad Hensley, pierde los nervios, recordando su violación, la primera vez que ingresó en prisión, cuando tenía poco más de diecisiete años. Mutt golpea violentamente la puerta de la celda, y cuando los vigilantes intentan que se calme, se enfrenta a ellos, fuera de sí. Para cuando terminan con él y se lo llevan, a la celda de castigo, esposado y semi inconsciente, Mutt ha dejado de ser una amenaza para nadie.

They hog-tied Mutt's wrists together behind his back with plastic cinches, and then hog-tied his ankles together the same way, and then they ran a length of plastic from his wrists to his ankles, so that he wasn't going to hit or kick a living soul if and when he came to. By the time they carried him out, he had grown still. He appeared shrunken. He was so limp and fragile, it was hard to imagine the rage and animal strength that had exploded out of that little creature just a few minutes earlier. (341).

La autoridad carcelaria, el sistema que rige el micromundo del interior de la prisión sigue siendo tan poderoso que ningún individuo puede oponerse en solitario a sus agentes. Los internos saben bien que deben obedecer las reglas, al menos aparentemente, y tan solo los desequilibrados o los muy estúpidos cometen el error de desafiar abiertamente a los vigilantes, quienes por definición no pueden ser derrotados, pues si uno de ellos es herido, otro le sustituye y acude en ayuda de los que intentan reducir al rebelde. Los motines están, pues, y a pesar de lograr alterar temporalmente el orden institucional, abocados al fracaso. A medio plazo, el estado es capaz de acumular suficiente fuerza – y aplicarla con el suficiente rigor – como para aplastar cualquier intento de revuelta. Puede que la institución sea incapaz de ‘reeducar’ al individuo, pero todavía puede neutralizarlo para que deje de ser una molestia. La única rebelión capaz de prosperar es la que tiene lugar fuera del campo de visión del poder dominante (Scott, 1990: 183-185), como sucede en el caso de los grupos de Rotto, de los internos negros o de los latinos.

La sociedad norteamericana ha contemplado con preocupación, durante las últimas décadas del pasado siglo, la proliferación de las prisiones⁶² y la creciente simpatía que despierta, entre ciertos sectores de la juventud, la cultura carcelaria. Una simpatía que lleva a los adolescentes a imitar su jerga, sus vestimentas, y sus gestos, convertidos en señas de identidad de un grupo que rechaza la influencia normalizadora de una sociedad de la que, o bien se sienten excluidos, o bien eligen voluntariamente excluirse. En la novela, el alcalde muestra al abogado Roger White las penosas condiciones en que crecen los hijos de las clases desposeídas de la ciudad, en los arrabales de Atlanta, que les llevan a idealizar la figura del convicto.

“You see what those boys are wearing, the baggy pants with the crotches they’re practically stepping on? And those do-rags they’ve got around their heads? Those are jailhouse fashions. Jailhouse. In jail they don’t provide belts, and so if your pants are too big you just let them ride low. And the do-rags? In jail, if you want a headgear, you have to make it yourself, by ripping up a sheet. Just imagine what it really means to be a fifteen-or-sixteen-year-old boy – and to want to wear jailhouse fashions. It means you don’t think of jail as anything foreign to your life. You don’t even fear going to jail. You know you’ll have friends there when you arrive! (189).

Ser un interno en un centro penitenciario significa, en principio, la pérdida de todo el control que el individuo ejerce sobre su propia vida. El estado asume la supervisión y dirección vital de quienes acoge bajo su tutela. Los internos no eligen estar allí, por supuesto, ni tampoco el lugar en el que duermen, ni su compañero de celda. No tienen control sobre aquellos aspectos que en el exterior le permitían identificarse como poseedor de un estatus determinado: no eligen la ropa que visten, ni el calzado, ni el mobiliario de sus celdas. Los vigilantes arrebatan a los internos todo aquello

⁶² La población carcelaria en Estados Unidos ha crecido desde los 750.000 internos en 1987 hasta los 2 millones a finales de 2005, con lo que supone la mayor tasa mundial de crecimiento. La consecuencia ha sido una superpoblación de las instituciones penitenciarias y un número cada vez mayor de prisiones, que no llega, sin embargo, a satisfacer la demanda. (Myser, 2007).

que pueda ser convertido en un arma con la que enfrentarse a la autoridad o entre sí. Para la institución, cuanto menos poder acumulen los presos, más garantizado está el orden penitenciario. Cuando un vigilante arranca las cubiertas del libro que Conrad acaba de recibir, este no es capaz de ver, en un primer momento, más que un ejercicio abusivo de poder.

Conrad stood there for a moment, holding what was left of this grossly violated object. He was shocked. Somehow he had been terribly degraded and humiliated. Such a gratuitous utterly pointless exercise of power! My book! (334)

Sin embargo, nada es casual en el interior de la prisión; todo está pensado para reducir a las personas a individuos desempoderados y manejables. Los internos de la Prisión Estatal de Santa Rita, donde Conrad Hensley va a parar, visten un buzo de color amarillo que les identificaría con facilidad si se fugasen, calzan chancletas de goma que les impiden correr o patear a sus guardianes y las sillas están atornilladas al suelo para que no puedan ser utilizadas como armas en las peleas (318). Son medidas que refuerzan la seguridad interna, pero que, al mismo tiempo, contribuyen a anular la identidad de las personas que viven encerradas entre los muros de la cárcel.

En teoría, todos tienen un estatus similar; en la práctica, el grupo social formado por la comunidad de presidiarios está fuertemente jerarquizado. Los delincuentes veteranos y los que disponen de mayor fuerza física y están dispuestos a aplicarla con crueldad son quienes ocupan la cima de la pirámide social. Por otro lado, y a diferencia de lo que sucede en el exterior, aquí no es posible ascender de estatus adquiriendo símbolos; aquí la vieja regla de que quien más poder tiene ocupa el puesto más alto, se mantiene vigente. A pesar de ello, sigue siendo una comunidad humana y los individuos intentan exhibir el poder de que disponen, o que fingen poseer, mediante ciertos símbolos reconocibles entre ellos. Algunos, los más jóvenes, se dejan bigote en un esfuerzo por parecer mayores (319), o se dejan crecer el cabello en rastas que

los identifican como pertenecientes a un grupo que debe ser respetado (343). Otros se tatúan dibujos, siempre agresivos y siguiendo un ritual doloroso.

Mutt had removed the shirt of his yellow jail uniform, and Five-O was tattooing a three-inch-long picture of an AK-47 assault rifle on his chest, just beneath the hollow where the two halves of his collarbone joined, with a sharpened piece of guitar wire. (330).

Esta obsesión por transmitir una imagen de fuerza, de dureza, en la que no tiene cabida el más mínimo signo de emoción, contrasta con la realidad. Por las noches, tumbado en su litera, Conrad escucha a otros internos llorar y llamar a sus madres (331). En sus momentos fuera de las celdas, sin embargo, mientras comparten con otros presos los lugares comunes, es vital no dar muestras de debilidad. Cuando Rotto solicita al líder del grupo de internos negros utilizar los teléfonos públicos, que estos controlan, y recibe una negativa, ha sido humillado y debe equilibrar la balanza de alguna manera para conservar el respeto del resto. Rotto elige a un recién llegado, un joven homosexual, cuyo aspecto débil y afeminado le convierte en la presa perfecta.

His posture was dreadful. His gangling body was humped over at the shoulders, and his head, bearing its auburn brush, hung forward like a dog's. His long, dead-white, hairless arms stuck out of the armholes of his yellow felony pajamas like lengths of bone barely covered in flesh. (414).

El abuso a que es sometido este preso tiene poco que ver con la búsqueda del placer sexual; se trata más bien de una forma cruel de enviar un mensaje de dominación. Rotto puede haber sido humillado por el líder negro, pero sigue ejerciendo el control sobre el resto de los internos no afiliados a ninguna banda.

Así, la prisión como modelo a escala reducida de la sociedad, revela su fracaso en su labor reeducadora. Sin duda la superpoblación que mencionada al inicio es un factor que limita de forma notable la capacidad de la

institución para atender las necesidades de vigilancia y protección de los internos, y tal vez cabría preguntarse, cuáles son las causas que la originan. El hecho de que la población carcelaria no haya dejado de crecer a lo largo de las últimas décadas hasta alcanzar cifras fabulosas y cuyo manejo supone una tarea hercúlea para el estado, debería poner en cuestión los fundamentos de una sociedad que, como sugiere Foucault en su ensayo, contribuye a generar los mismos comportamientos que aspira a erradicar.

En la novela de Wolfe, la ausencia de una autoridad penitenciaria que ejerza la necesaria vigilancia omnipresente equivale a la desaparición de Dios de la sociedad convencional sugerida en *The Bonfire of the Vanities*. Privados de la presencia de una autoridad que conoce todos actos de los seres humanos – “Dios te está viendo” – y ante la que es inevitable rendir cuentas, las personas crean sus propias estructuras de poder, regidas en este caso por la fuerza bruta y la humillación sexual como forma de dominación y en las que el individuo pierde todo control sobre su propia vida.

Así pues, en su respuesta a Michel Foucault, Wolfe muestra que por muchas similitudes que sea posible encontrar entre la prisión y la sociedad, la violencia que las instituciones ejercen de forma habitualmente sobre los individuos – en la forma de regulaciones normativas impuestas por instituciones como la religión, el sistema educativo, el gobierno o la tradición – no puede, ni de lejos, compararse con aquella otra ejercida sobre los internos de un sistema penitenciario en el que, como le sucede a Conrad Hensley, al individuo solo se le ofrecen dos opciones: someterse o morir.

5.5.4. Heteroglosia y el poder de la palabra

Si por algo se caracterizan las novelas de Tom Wolfe es por la enorme diversidad de voces que las componen. En cada una de ellas, el lector accede a la historia a través de los puntos de vista de una gran variedad de personajes, cuya suma crea una imagen caleidoscópica y, a veces, contradictoria de los hechos narrados. Por otro lado, las relaciones de poder se filtran en los diálogos, revelando cuál es la posición de cada uno de los personajes con respecto a sus interlocutores y convirtiendo al lenguaje en un signo más de estatus.

Bakhtin define la novela como “una diversidad de hablas sociales y una diversidad de voces individuales, artísticamente organizadas” (Bakhtin, 2001 [1934]:1192). La obra de ficción de Wolfe, y esta novela en especial, se ajustan particularmente bien a esta descripción, pues el escritor renuncia a ejercer su potestad de controlar el discurso de sus personajes – el *monologismo* bakhtiano – y les permite expresarse, cada uno con su propia voz. Y es en esa multiplicidad de fuerzas dialógicas que interactúan entre sí, en esa polifonía heteroglósica, donde aparece un excelente reflejo de los ásperos conflictos de poder que, a su vez, regulan las relaciones humanas. La Norteamérica que Wolfe muestra en sus novelas no es un lugar amable, hasta tal punto que sobresalta encontrar en ellas sentimientos altruistas. Como se veía en el capítulo anterior, este tipo de emociones y comportamientos adquieren un carácter de excepción, algo comprensible y coherente, por otro lado, en la sociedad que Wolfe describe, en la que una actitud desinteresada equivale a un signo de debilidad.

En cualquier caso, y dado que el fenómeno social se construye con palabras, resulta lógico que el lenguaje posea un carácter dual, en cuanto a instrumento de comunicación y como herramienta de manipulación. Cada uno de los personajes que pueblan las páginas de *A Man in Full* emplea los recursos lingüísticos que tiene a su disposición para lograr sus objetivos de dominio o resistencia y es precisamente su mayor o menor grado de destreza en el manejo de dichos recursos lo que sitúa en ocasiones a alguno de ellos en situaciones comprometidas o por el contrario les permite salir airosos de lances arriesgados.

Wolfe, movido por su afán de convertirse en un “notario de la realidad social” balzaquiano, recoge registros verbales, jergas y dialectos, con tal grado de minuciosa precisión que, en ocasiones, debe aclarar a continuación lo que alguno de los personajes pretende comunicar⁶³.

El exotismo de los registros recogidos en esta novela va desde el habla rural blanca del capataz de una plantación en el profundo Sur, auténtico “Georgia Cracker”⁶⁴ ...

“S’peck hit was, Cap,” said Durwood. “Tale you what. If you’n Mr. Stroock ain’t too hongry yet, ahmoan swing on ovair fo’ we git to the Gun House. ‘At’s the biggest, kickin’est dayum foal – I ain’ never seen one’ at big, not fer no dayum two days old, anyhow.” (76).

...hasta el *pidgin* carcelario, mezcla de hawaiano e inglés, de uno de los internos de una prisión californiana:

⁶³ El realismo con que Wolfe anota en esta novela algunas variedades sociales o geográficas de habla convierte la tarea del traductor en una labor especialmente difícil. Tanto es así, que Juan Gabriel López Guix, el traductor de la edición española se vio en la necesidad de explicar el porqué de unos textos finales que atendían antes a transmitir un mensaje coherente “y sin ninguna pretensión de imitar un referente sociológico” (López, 1998) que a una traducción fiel del original.

⁶⁴ El término tiene una doble acepción; por un lado se refiere a los primeros pobladores blancos de la región y por otro designa, de forma peyorativa, a los blancos sureños de la clase más baja.

“Da new fish,” Five-O was saying, “dey t’ink so if dey stay real kine, if dey no make ass, if dey ac’ like dey jes coasting kine, if dey boddah no mo’ nobody – den dey going stay eenveesible.” Invisible. “Cannot, brah! You edah dis t’ing or you one noddah t’ing. You no stay eenveesible.” (370).

Entre uno y otro, el autor introduce el argot bancario, la jerga negra urbana de la ciudad de Atlanta o el discurso social de Michel Foucault, por boca del director de un museo de arte moderno. Toda esta diversidad de registros contribuye a crear cada una de las identidades que aparecen descritas en la novela, definidas por su origen y manifestadas en el habla. Aquellos que han logrado franquear las barreras de clase, en una sociedad permeable y que alienta la movilidad social, muestran su competencia diglótica, como el alcalde Wesley Jordan o el abogado Roger White, capaces de hablar en el inglés estándar, pero también en el *slang* callejero.

“Ain’t we da buttas, baby! Ain’t we da . . . *buttas*! Was up, bro?” (88).

Para ambos, el uso de ciertas formas verbales y acentos tiene un carácter sentimental, que les recuerda lo lejos que han llegado, desde que jugaban en las aceras, de niños. Ambos han logrado ascender hasta el lugar que ocupan gracias a su dominio del lenguaje en su variedad estándar y en el caso del abogado, de la asociada a su profesión. El *slang* callejero, que una vez fue su primera lengua, ha quedado relegado al recuerdo, sustituido por otras variantes más poderosas e imprescindibles en los estratos sociales en que ahora se desenvuelven.

Esta diglosia se da igualmente en el protagonista, Charlie Croker, si bien no con el mismo grado de competencia. Charlie continúa usando el habla propia del ambiente rural donde creció, cada vez que acude a su plantación, *Turmpine*. En el trato con el capataz, con los sirvientes negros o con los mozos de la finca, Charlie emplea el dialecto *cracker*, como uno más de ellos. Y es que, a diferencia del alcalde y el abogado, nunca ha dejado de ser el chico de clase baja que fue en sus comienzos. Ha pulido sus maneras y

aprendido los buenos modales de la clase alta, pero se trata de una imagen pública, que a modo de vestimenta se pone cuando tiene que aparecer en sociedad y que se quita al terminar la dura jornada de trabajo. *Turmpine* es su posesión más preciada, el lugar en el que se siente en casa y donde puede ser él mismo.

En cambio, su deficiente interiorización del inglés estándar se pone de manifiesto cuando al verse sometido a presión afloran indicios del habla que le resulta más natural, como sucede durante la ‘reunión de negocios’ en PlannersBanc.

“Well, you best get off *uv*’em first, before you shoot a shotgun, or you’ll regret it. But cert’ny, you ride out the fields. And it’s good for the horses.” (50).

“Well, now, friend” – *frin* – “I wanna ask you sump’m. You ever been huntin’?” (43).

Su dominio de la jerga económica es igualmente deficiente, lo que le ocasiona ciertos problemas para entender incluso las explicaciones de su asesor financiero, cuando intenta hacerle ver las dificultades por las que están atravesando sus empresas. La situación es hasta cierto punto paradójica y hace que el lector se pregunte cómo ha conseguido llegar Charlie Croker hasta la cima del mundo empresarial con tal desconocimiento del lenguaje especializado. Tal vez la respuesta resida en la descripción que el propio Charlie hace de la naturaleza del emprendedor en el mercado inmobiliario.

A real estate developer was not like an industrial CEO or an investment banker. No, you either had the aura, the aura of magic, fireproof confidence, and invincibility – or you had nothing. (64).

Por otro lado, estas variedades del habla llevan asociados ciertos matices ideológicos, remanentes del antiguo orden social del Viejo Sur, cuando la comunidad blanca mantenía una relación de superioridad respecto a los

descendientes de los esclavos africanos. El trato paternalista que Charlie Croker dispensa a sus empleados tiene como vehículo el habla rural y cuando se junta con sus amigos, miembros de la clase alta de Atlanta, como él, los comentarios y bromas homófobas se hacen en dicho dialecto (255).

La imagen que la narración de Wolfe transmite es la de un grupo humano, la élite terrateniente blanca sureña, que se ha visto obligado a evolucionar en función de las nuevas relaciones interraciales, ocultando actitudes y opiniones por medio de un discurso acorde a la política imperante. En el ámbito privado, sin embargo, libres de los corsés de la necesaria corrección social, las viejas ideas, todavía arraigadas en la mentalidad blanca, se expresan en el lenguaje tradicional.

No es el único ejemplo de la manipulación del lenguaje que hacen quienes tienen suficiente poder para ello, con el fin de acomodar la realidad a sus necesidades e intereses. Cuando Raymond Peepgass y su colega Harry Zale, ejecutivos de PlannersBanc, convocan a Charlie Croker a un “desayuno de negocios” están empleando un eufemismo que disfraza la realidad de sus intenciones. El supuesto “desayuno” lo componen unos pocos alimentos incomedibles en medio de una sala maltrecha, en la que todo ha sido dispuesto para someter a Croker a una dolorosa y humillante sesión, que tiene como finalidad hacerle comprender que el carácter privilegiado de su relación con la entidad ha cambiado por completo. El mismo apelativo con el que los ejecutivos se refieren, entre ellos, a quien se ha convertido en un deudor en situación de impago deja muy claro la consideración que le dispensan.

Shithead was the actual term used at the bank and throughout the industry. Bank officers said “shithead” in the same matter-of-fact way they said “mortgage,” “co-signer,” or “debtor,” which was the polite form of “shithead,” since no borrower was referred to as a debtor until he defaulted. (33).

El magnate está acostumbrado a ser él quien se dirige a las personas que le rodean desde una posición de poder, bien para darles instrucciones y

órdenes, bien para pedir explicaciones y respuestas. Él inicia los diálogos y los suspende cuando lo considera conveniente. Sin embargo, en esta sesión, a la que Peepgass y sus colegas llaman “boot camp”, Croker se ve forzado a adoptar una posición subordinada, interviniendo cuando sus “interrogadores” se lo solicitan y proporcionando justificaciones y excusas. Los ejecutivos establecen en todo momento el ritmo de la conversación, las pausas y las intervenciones de sus interlocutores, interrumpiéndoles incluso, cuando lo creen oportuno, invirtiendo así las relaciones de poder que hasta ese momento mantenían el banco y el protagonista. Cuando en algún momento, los asesores de Croker intentan apoyar a su jefe, su discurso se ve sometido a una inmediata “deconstrucción” que lo torna ineficaz.

“But this situation is not acute,” said Wismer Stroock.

Peepgass cut a glance at Harry, and they both smiled. The developers and their minions never used the word *problem*; to these shitheads there were only *situations*. (39).

“That’s such pure shithead stuff – ‘We’ve run into a situation.’ That always means the same thing: they can’t make the next interest payment, let alone pay back principal. *We’ve run into a situation . . .*” Disgust dripped from the words. (224).

Por el contrario, en el personaje de Conrad Hensley es posible encontrar un manejo del lenguaje por completo opuesto al de Charlie Croker. Este joven californiano procede, igual que Croker, de un bajo extracto social, y cuando el autor lo introduce en la historia está a punto de descender todavía más. Sin embargo, en su caso, el discurso se convierte en la herramienta que le permite neutralizar y salir airoso de potenciales enfrentamientos físicos. Su iniciación en el uso agresivo del lenguaje la recibe durante su estancia en prisión. Allí, su compañero de celda, Five-O, le explica cómo usar el habla

para transmitir una imagen intimidatoria que disuada a sus adversarios de materializar una posible agresión, cómo hacerse respetar hablando.

“But how do you get to be a . . . a player?” he asked Five-O. “What can you do?”

“No do no mo’notting, brah. Usa da mouth. No make beef wit’ da buggahs. Use da mouth.” (370).

Se trata de una táctica no muy diferente a la empleada en el mundo animal, entre aquellos depredadores que viven en grupos jerarquizados. Cuando surge una disputa entre dos de ellos para determinar el estatus de cada uno, habitualmente se resuelve mediante gestos y gruñidos amenazadores, sin llegar en la mayoría de los casos a un enfrentamiento físico que supondría un coste excesivo desde el punto de vista de la supervivencia de la manada. En la novela los seres humanos miden sus fuerzas respectivas mediante parlamentos agresivos que permiten a los implicados en la confrontación determinar hasta qué punto resultaría rentable convertir las amenazas en hechos. El habla carcelaria que Conrad tiene ocasión de aprender en la Prisión de Santa Rita, le permitirá, más tarde, intimidar a un matón que amenaza a una pareja de ancianos, para los que trabaja.

“Now whatchoo gon’do? This game is over, lest you wants to gitcho cap peeled. You unnerstan’ what I’m sayin’? Gitcho *cap* peeled.” (604).

Conrad Hensley irá todavía más allá e incorporará a su registro lingüístico otra variedad más, la de los textos filosóficos en los que encontrará consuelo, inspiración y una nueva fuente de poder personal. En el libro *The Stoics*, Conrad descubre un lenguaje que no puede estar más lejos del que utilizan para comunicarse los internos de la prisión en la que está encerrado y sin embargo, pronto le resultará tan familiar, que llegará a considerarse a sí mismo como un Mensajero de Zeus.

El lenguaje, como vehículo de ideas, muestra así su aspecto más poderoso, capaz de transformar la forma en que las personas contemplan el mundo que les rodea en general y sus propias vidas en particular, aun cuando el tiempo separe al mensaje de su emisor. Conrad lee en un libro, que llega a sus manos por error, las palabras de un hombre que vivió dos mil años atrás y su vida cambia por completo. Las circunstancias siguen siendo las mismas, objetivamente, pero el efecto que en su ánimo tienen las enseñanzas de estoicas es decisivo, hasta el punto que comienza a ajustar sus actos a dichas enseñanzas y su percepción de la realidad se modifica.

Conrad huye de la Prisión de Santa Rita, pero se lleva las ideas de Epicteto consigo y el destino – o Zeus – le conduce hasta Charlie Croker, a quien convertirá en adepto a su nueva fe. Y Croker verá también su vida transformada por efecto de las palabras que escucha de boca del Mensajero de Zeus. Un hombre que había perdido el deseo de vivir encuentra nuevas fuerzas, cuando las viejas – su físico portentoso – habían empezado a desvanecerse. El propio Charlie Croker ‘renacerá’ en la forma de un predicador y como tal empleará la palabra para extender doctrina de Zeus.

“He started off down in Baker County,” said Wes, “and now he’s moved into the Florida Panhandle and southern Alabama. Apparently he’s dynamite, at least among white folks who go in for that sort of thing. He can talk your socks off, and the bills out of your wallet, is what I hear. The fact that he gave up – and he had a lot – to work for the Manager gives him tremendous credibility. He’s about to sign a syndication deal with Fox Broadcasting.”

“*Fox Broadcasting?*”

“That’s the word. It’s going to be called *The Stoic’s Hour*.” (681).

El lenguaje como vehículo de ideas – o de ideologías – es una valiosa fuente de poder y el abogado Roger White ofrece un ejemplo de ello cuando

en lugar de leer un comunicado de prensa informativo y aséptico, se sale del guión y realiza una apasionada declaración que le gana el aprecio de los ciudadanos negros de la ciudad de Atlanta.

“Nietzsche once said that resentment is the least explored of the primary human motivations. He said there are certain types of people who can't improve their own place in the world, and so they devote all their energies to tearing down others. He called them 'the tarantulas.' I suppose there's a certain type of person who resents a young man like Fareek Fanon rising up from English Avenue, from the Bluff, and becoming a great sports star.” (495).

El mensaje, lejos de provocar el enfado de sus jefes blancos, consigue que le traten con un renovado respeto, ahora en su calidad de líder de la comunidad afroamericana⁶⁵.

En conjunto, los lenguajes empleados por los distintos personajes permiten al escritor situarlos socialmente y conformar su personalidad, estableciendo oposiciones que hacen patentes los conflictos que los enfrentan – como en el caso de la reunión entre Croker y los ejecutivos de PlannersBanc – o su evolución – el caso de Conrad Hensley – a lo largo de la novela.

Bakhtin había hablado de la “estratificación interna” que regula cada lengua nacional y *A Man in Full* es un ejemplo perfecto de esa interacción entre los dialectos que integran una lengua nacional.

“...social dialect, characteristic group behavior, profesional jargons, generic languages, languages of generation and age groups, tendentious languages, languages of the authorities, (...) languages that serve specific sociopolitical purposes of the day,...” (Bakhtin, 2001 [1934]:1192).

⁶⁵ Si la elocuencia es poder, como afirmaba Hobbes, en *El Leviatán*, (1995 [1651]: 125), también lo es la popularidad y esta segunda se adquiere, en gran medida gracias a la primera, así como la capacidad de convencer a quien escucha para que haga de buen grado lo que desea quien habla, tal y como mencionaba Spinoza (2007 [1677]: 273 - 5).

La heteroglosia da, pues, forma a la novela, alternando y contraponiendo discursos muy diferentes, conviviendo unas veces y compitiendo otras, cada uno circunscrito a su medio ambiente – la prisión, el mundo de los negocios, los barrios de Atlanta, el plano de las ideas – pero todos ellos interactuando entre sí, como vehículo, herramienta o arma, según las circunstancias. Wolfe no da preeminencia a ninguno de ellos, sino que los presenta en un plano de equivalencia, cada uno adaptado al entorno social del que forma parte y al que, a la vez, contribuye a crear.

5.6. El determinismo científico

En el análisis que sigue se destacarán aquellos elementos que convierten la trama de la tercera novela, *I Am Charlotte Simmons* (2004), en una excusa que permite al escritor trasladar al lector una reflexión determinista, que sin embargo pasa desapercibida para la generalidad de público y crítica.

Se expondrá la contradicción que Wolfe plantea entre, por un lado, las afirmaciones científicas que proclaman la inexistencia del libre albedrío y los mismos rasgos que caracterizan al ser humano como persona independiente y diferenciada, y, por otro, aquellos comportamientos de los personajes de la novela que apuntan en sentido contrario y privilegian su capacidad de control, si bien revelan en ciertos casos una sumisión estratégica y negociada.

Se examinará después el conflicto que atenaza a Charlotte Simmons, quien como en el caso del protagonista de la primera novela, se adaptará a un entorno ajeno, sacrificando en el camino su propia identidad. Una revisión minuciosa del texto, pondrá de manifiesto, sin embargo, que la joven protagonista dispone, en realidad, tanto de los recursos, como del control necesario para resistir la presión del entorno y que su transformación es, en realidad, el resultado de una elección.

Todo ello revelará que la tensión entre determinismo y empoderamiento constituye la verdadera esencia de esta obra y en ello se apoyará, en buena medida, la argumentación posterior para considerar la narrativa de ficción de Tom Wolfe como heredera de la tradición naturalista.

5.6.1. Neurociencia o el ocaso del libre albedrío

En su tercera novela, *I Am Charlotte Simmons* (2004), además del llamativo y polémico tema de las relaciones sexuales entre los adolescentes, Wolfe aborda, en segundo plano, la idea del condicionamiento social y biológico del individuo. El autor opone a las modernas teorías deterministas, una visión que privilegia la capacidad de resistencia del individuo y su autonomía volitiva, otorgándole la suficiente capacidad de decisión como para hacer frente a las presiones del entorno y de su herencia genética. Y lo hará como acostumbra, exponiendo en el tapiz narrativo los elementos necesarios para que el lector alcance la conclusión deseada por el escritor, sin que este precise formularla de forma explícita.

Wolfe desarrolla la historia en el entorno de la comunidad estudiantil de una elitista universidad norteamericana y comienza citando un ficticio *The Dictionary of Nobel Laureates* en el que se describen los experimentos llevados a cabo por el Dr. Ransome Starling con gatos a los que, mediante intervenciones quirúrgicas sobre la amígdala, se les induce una frenética y antinatural excitación sexual.

In that moment originated a discovery that has since radically altered the understanding of animal and human behavior: the existence – indeed, pervasiveness – of “cultural para-stimuli.” The control cats had been able to match the amygdalectomized cats from their cages. Over a period of weeks they had become so thoroughly steeped in an

environment of hypermaniac sexual obsession that behavior induced surgically in the amygdalectomized cats had been induced in the control cats without any intervention whatsoever. Starling had discovered that a strong social or “cultural” atmosphere, even as abnormal as this one, could in time overwhelm the genetically determined responses of perfectly normal, healthy animals. (4).

El mensaje que Wolfe transmite a través de este supuesto experimento científico⁶⁶ no deja lugar a dudas: la presión del grupo puede llegar a imponerse incluso a los instintos más arraigados. Wolfe ya había planteado en su primera novela, *The Bonfire of the Vanities*, la influencia que el entorno social tiene sobre la personalidad, recurriendo también en aquella ocasión a la ciencia como soporte teórico de su planteamiento literario. Ahora, acude una vez más a los estudios del neurólogo José M. R. Delgado, citándolos por boca del profesor de neurociencia Starling. Hacia la mitad de la novela, con la protagonista, Charlotte Simmons, como alumna de una de sus clases, Starling asegura que los resultados de los experimentos de Delgado no dejan lugar a dudas: no solo la personalidad del individuo está condicionada por su entorno, sino que su ‘identidad’, su ‘alma’, su ‘yo’ no es más que una ficción creada por el cerebro. Starling recurre igualmente a otro científico, en este caso el biólogo Edward O. Wilson para reforzar su argumentación⁶⁷.

“In the second half of the last century, neuroscientists began to pursue the question, ‘If man is an animal, to what extent does his genetic code, unbeknownst to him, control his life?’ Enormously, according to Edward O. Wilson, a man some speak of as Darwin the Second.” (283).

La disertación deriva hacia la cuestión de hasta qué punto el individuo es libre de tomar sus propias decisiones.

⁶⁶ Wolfe podría haber acudido a experimentos conductistas reales, como los llevados a cabo por el psicólogo Solomon Asch (1956) y que muestran la tendencia del individuo a expresar su conformidad con la opinión del grupo, si bien es cierto que los resultados son mucho menos espectaculares y por lo tanto de menor utilidad como recurso literario.

⁶⁷ Tom Wolfe hace que el profesor Starling cite al propio Wolfe, sin mencionarle, pues fue el autor quien en su ensayo “Sorry, but Your Soul Just Died” (2000) dio a Wilson el título honorífico de “Darwin the Second”.

Let's say you pick up a rock and you throw it. And in the midflight you give that rock consciousness and a rational mind. That little rock will think it has free will and will give you a highly rational account of why it has decided to take the route it's taking. (283).

No existe, asegura el profesor Starling, el libre albedrío. Cuando las personas creen decidir por sí mismas, en realidad están viviendo una ilusión creada por su cerebro, que ya ha decidido de antemano qué opción elegirán. Las personas no son, en definitiva, más que máquinas orgánicas regidas por leyes físicas, predecibles y a merced de influencias tanto externas como internas. Wolfe condensa así las controvertidas afirmaciones de científicos como Wilson y Richard Dawkins que, durante los años noventa, agitaron la sociedad norteamericana con sus propuestas de un determinismo absoluto, que ellos basaban en sus investigaciones en los campos de la neurociencia y la genética.

Wolfe se limita a introducir estos pasajes, sin relevancia alguna en el desarrollo argumental de la historia, de tal forma que condicionen la percepción del lector de los acontecimientos narrados, pero a la vez ofrece evidencias, dentro de la propia historia, que contradicen, en silencio, estas conclusiones científicas, otorgando a los personajes de la novela una considerable cuota de poder.

La Universidad Dupont forma un micromundo, a la vez aislado y dependiente del exterior, dentro del cual alumnos y profesores interactúan entre sí y ocupan niveles jerárquicos diferentes, en función del poder y prestigio de cada uno de ellos. Unos y otros se sitúan, además, en el interior de grupos sociales estancos, formados por los miembros de las fraternidades, del equipo de baloncesto o, como sucede en la universidad estatal, de los distintos grupos étnicos.

“At State everybody calls diversity dispersity. What happens is, everybody has their own clubs, their own signs, their own sections where they all sit in the dining hall – all the African Americans are over there? . . . and all the Asians sit over’t these other tables? – except for the Koreans? – because they don’t get along with the Japanese, so they sit way over there? Everybody’s dispersed into their own little groups – and everybody’s told to distrust everybody else? Everybody’s told that everybody else is trying to screw them over – oops!” – Laurie pulled a face and put her fingertips over her lips – “I’m sorry!” (550).

Incluso razones de esnobismo intelectual son suficientes para generar un grupo auto-segregado, como es el caso de Adam Gellin y los *Millennial Mutants*, quienes miran al resto de los estudiantes desde una posición de superioridad, en especial a los deportistas (pág. 285 y sig.). Todos estos grupos, sin embargo, ocupan posiciones dentro de la escala de prestigio muy diferentes, con los miembros del equipo de baloncesto en la cima. Así se puede ver a estos alumnos-atletas disfrutando de considerables privilegios, como una residencia independiente y más amplia, coches lujosos y el acceso sexual a prácticamente cualquier alumna de la universidad⁶⁸ que se les antoje. La interacción entre los diferentes grupos sociales dista mucho de ser asertiva y cada uno de ellos ejerce la dominación sobre quienes se encuentran ‘debajo’ en el orden social. Así, los jugadores ignoran o directamente humillan a los intelectuales como Gellin (122; 173) y estos a su vez se burlan de todos los demás. Charlotte es despreciada debido a su origen humilde por su compañera de cuarto, Beverly, y por las chicas de su círculo y la propia Charlotte y sus dos amigas hacen otro tanto con las chicas-troll (173; 492; 507), un grupo de alumnas de color, que ocupan el estrato social más bajo de la universidad.

⁶⁸ Resulta interesante comprobar cómo algunos de estos privilegios – en concreto el mayor espacio vital y el acceso a un mayor número de hembras – aparecían igualmente entre los ejemplares líderes de los animales de laboratorio, en el experimento citado en el ensayo “O Rotten Gottam – Sliding Down the Behavioral Sink” (1968).

Curiosamente, en un ambiente de confrontación entre grupos estancos como el descrito en la novela, los enfrentamientos físicos son menos frecuentes de lo que cabría esperar y suelen tener como iniciador un elevado consumo de alcohol, en lugar de estar motivados por conflictos de poder u orden jerárquico. La razón se debe a la puesta en práctica de lo que Pierre Bourdieu llama *poder simbólico*⁶⁹, la asunción tácita de todos los miembros de una comunidad – en este caso la Universidad Dupont – de un orden social que establece una jerarquía arbitraria, pero que llega a interiorizarse como natural. Los individuos aceptan así el trato denigrante recibido por otros situados en escalones sociales superiores y a los que se reconoce un *poder simbólico* mayor. Y en el estrato más alto se sitúan los jugadores del equipo universitario de baloncesto y su entrenador, Buster Roth. Ante ellos, el resto de los alumnos, incluso aquellos que se consideran a sí mismos superiores intelectualmente, se someten sin protestar. Así, Adam Gellin acepta en silencio la humillación a que le someten dos de las estrellas deportivas.

What did Adam the tutor amount to? He amounted to a male low in the masculine pecking order who is angry, deserves to be angry, is dying to show anger, but doesn't dare to do so in the face of two alpha males, both of them physically intimidating as well as famous on the Dupont campus. (122)

Y los jugadores de baloncesto, a su vez, se muestran igualmente sumisos ante el trato abusivo del entrenador Roth (233). Sin embargo, una mirada detenida encontrará evidencias de la respuesta que los individuos oponen a la presión del sistema jerárquico y al poder de quienes se encuentran por encima de ellos. Allí donde el poder es ejercido, aparece la resistencia.

⁶⁹ Pierre Bourdieu (1991) denomina *poder simbólico* a la capacidad de hacer que otros vean el mundo de determinada manera y coincide con aquella forma de poder que Spinoza dice puede influir en opiniones y preferencias, impidiendo razonar correctamente.

Por un lado, y desmontando la versión de la institución académica como uniformizadora de individualidades, los alumnos aparecen capaces de manipular los efectos – tanto positivos, como negativos – de aquella en su propio beneficio. Para algunos, la Universidad Dupont supone una etapa en la que acumularán el poder necesario para acceder posteriormente a un estatus superior, no tanto mediante los conocimientos adquiridos, sino gracias a las titulaciones y al prestigio que la institución otorga a sus graduados. Adam Gellin le explica a Charlotte Simmons la forma en que los nuevos intelectuales pueden sacar partido de su curriculum académico para acceder a un nivel social superior.

“(...) students like us used to just go to a graduate school and become college teachers. But after that, a new type of intellectual comes to the scene: the bad-ass. The bad-ass is sort of a rogue intellectual. A bad-ass doesn’t want to do anything so boring and low-paid and like . . . codified . . . as teaching.” (256).

“You’re an intellectual, but you want to operate on a higher level. This is a new millennium, and you want to be a member of the millennial aristocracy, which is a meritocracy, but an aristo-meritocracy. You’re a mutant. You’re an evolutionary advance. You’ve gone way beyond the ordinary ‘intellectual’ of the twentieth century.” (256).

“I don’t understand,” said Charlotte. “What does that have to do with concepts and ideas and being an intellectual and having influence and everything?”

“Well, nothing directly,” said Adam. “It’s just an example of how to use the empire to live like an aristocrat without having to have a family pedigree or any of that stuff.” (259).

Y, de acuerdo a Adam Gellin, la forma más efectiva y rápida de progresar socialmente es implicarse en algún tipo de proyecto de ayuda a los países menos favorecidos. “It’s a big plus if you show an altruistic interest in the Third World. Tanzania is very hot right now. East Timor is not bad. Haiti

will do, but you haven't like . . . you haven't like gone deep enough into the Third World.” (256). Esta visión utilitarista de actos en principio solidarios encaja en el esquema de un mundo regido por las leyes del poder, en el que los individuos buscan el máximo beneficio personal, que Wolfe describe como la Norteamérica actual desde su primera novela.

Para otros alumnos en cambio – Hoyt Vance y sus compañeros de fraternidad – la universidad supone el paso previo a su incorporación al mundo laboral, un mero trámite necesario para acceder a un bien pagado empleo en algún banco o sociedad de inversión.

That's what you did when you graduate from a university like Dupont. You went to work for an investment bank in New York. Nobody had a clue what investment banking actually was. The main thing was, once you got the job, you were making two hundred, three hundred thousand a year by the time you were twenty-five. (401).

Las clases más acomodadas envían a sus hijos a la Universidad Dupont al efecto de prepararlos para formar parte de la misma élite a la que ellos pertenecen, invirtiendo así la relación entre poder detentado y grupo social. En lugar de acceder a un estrato privilegiado gracias a la adquisición de una cuota de poder elevada, se obtiene poder por el hecho de pertenecer a un grupo selecto. Hoyt es consciente de lo que supone, no solo ser estudiante de la Universidad Dupont, sino formar parte además de la exclusiva fraternidad Saint Ray.

A fraternity like Saint Ray, if you truly understood it, forged you into a man who stood apart from the ordinary run of passive, compliant American college boys. Saint Ray was a MasterCard that gave you carte blanche to assert yourself – he loved that metaphor. (97).

De una forma u otra, la universidad supone para todos ellos una valiosa herramienta – o arma – con la que negociar su ubicación posterior en la

estructura social, una vez que completen su ‘formación’ y son pocos los que, como en el caso de Charlotte, consideran la universidad como un centro de conocimiento y superación personal.

Es precisamente debido a los beneficios futuros que esperan obtener tras su graduación como alumnos de la prestigiosa Universidad Dupont, que todos aceptan un *status quo* que les obliga a someterse a quien tiene más poder que ellos. Tal y como Charles Tilly aseguraba en el capítulo inicial (págs. 13-14), “la masa social subordinada no es complaciente o ignorante” en absoluto de su situación, sino que por el contrario adoptan una postura de permanente rebeldía encubierta y negociada, en la que aceptan “algo que valoran lo suficiente”, a cambio de su sumisión. Y la novela ofrece abundantes ejemplos de este intercambio negociado de sumisión y beneficios. En uno de ellos, Jojo Johansen, el jugador blanco de baloncesto, tras haber sido humillado en la cancha por el entrenador delante del resto de los miembros del equipo, intenta hacer algo similar, a modo de revancha, con una auxiliar de limpieza, una alumna que colabora voluntariamente con las actividades deportivas⁷⁰. Cuando el resto de los jugadores ha salido hacia los vestuarios, intercambia unas palabras con ella, despreciando su ocupación e insultándola. La chica, sin embargo, no se amedrenta y Jojo, entonces, lanza un enorme gargajo al suelo de la pista y le dice a la chica que lo limpie, a lo que ella se niega. En ese momento, el entrenador pasa por el lugar y también le ordena a la joven que limpie la suciedad.

He turned toward Delores. “Jesus Christ, what the hell is that? Clean it up!”

Delores pointed at the retreating Jojo and said, “Get him to do it.”

Roth was so astounded that anybody at Dupont, especially a creature so insignificant as this one, would dare talk back, he was speechless.

⁷⁰ Este incidente resulta, en realidad muy similar, salvando las distancias, al incluido en su novela anterior, *A Man in Full*, cuando Rotto, el líder de los matones blancos de la prisión de Santa Rita, tras ser humillado por su homólogo del grupo negro, reacciona violando a un joven homosexual.

“He put it there,” said Delores. (237).

La reacción de la ayudante Delores muestra hasta qué punto la relación entre los miembros de la universidad se basa en una estructura jerárquica arbitraria, pero asumida por todos los que forman parte de este grupo social. El poder del que Jojo y el resto de los jugadores disfrutaban es simbólico, no tiene una base real y se sustenta en la aceptación tácita de los sometidos. Weber ya había advertido que el dominio de una persona sobre otras, tiene lugar solo cuando las órdenes impartidas por la primera son cumplidas eficazmente por las segundas (Weber, 1978: 53) y si fuese preciso ajustarse a la descripción de poder de Robert Dahl citada en el primer capítulo (pág. 4) – *A tiene poder sobre B, cuando A es capaz de obligar a B a hacer algo en contra de su voluntad* – habría que reconocer que el poder real detentado por Jojo, y por el resto de los jugadores, es muy escaso. Tanto su poder como su dominio se basan en su prestigio y popularidad, pero solo son efectivos en tanto en cuanto otras personas acepten voluntariamente acatar sus órdenes y cumplir sus deseos. La autoridad del entrenador Roth es más consistente, ya que su posición le permite ejercer el control sobre la carrera deportiva de los miembros del equipo, pero su eficacia depende igualmente de la aquiescencia de estos. Jojo elige soportar el trato despectivo e insultante de Roth, porque sopesa lo que puede ganar y perder si le planta cara y decide tragarse su orgullo – igual que sucede en los conflictos entre los jugadores de baloncesto y el profesor Mr. Quat – a cambio de un posible beneficio futuro.

Mr. Quat treated all students as antagonists, but he acted as if students-athletes – the sarcasm fairly dripped from his eyeteeth as he used the term – were cretins he would like to kill. (262).

Todos los deportistas aceptan el trato despótico del profesor Quat, a cambio de no arriesgar un posible aprobado en su asignatura, que necesitan para mantener su beca deportiva, lo que les previene de mostrar su rebelión abiertamente. Se trata de una reproducción, a pequeña escala, de la dinámica

que tiene lugar en la sociedad en conjunto, en donde los individuos aceptan someterse unos a otros a cambio de una recompensa, real o hipotética.

Es posible observar esta misma calculada actitud en otro incidente en el que los miembros del grupo de intelectuales de Adam Gellin, han estado haciendo una serie de comentarios despectivos acerca de los jugadores del equipo de lacrosse, sin darse cuenta de que estaban siendo escuchados por tres de estos jóvenes. Cuando los jugadores se dirigen a ellos con intención de iniciar una pelea, Gellin y sus amigos se quedan paralizados ante estos oponentes físicamente más fuertes. Tratan de dialogar con ellos, pero solo consiguen ofrecer una imagen patética que echa por tierra el discurso de superioridad que solo unos momentos antes estaban elaborando. Es en ese momento cuando una chica, Camile Deng, una de las *Millennial Mutants*, se dirige al jugador de lacrosse que se ha encarado con ellos. Camile insulta al jugador con las más bajas obscenidades imaginables, hasta el punto de que el chico se queda momentáneamente paralizado por la agresividad del ataque verbal. Cuando reacciona y avanza hacia Camile, esta vuelve a frenarlo una vez más.

Camile didn't retreat an inch. She thrust her chin forward and said, "Go ahead. Just touch me once. You'll be brought up on assault and sexual harassment charges so fast you'll be out of Dupont like a shot. You can go home and play with your all-American dick – bitch. And eat your buddies' ice cream" – she motioned with her head toward his comrades – "and drool their spooch from your filthy mouth, bitch."

The big athlete stopped in his tracks. The radioactive words assault and sexual harassment had jolted him. He knew them for what they were – career killers. (295).

Camile es capaz de hacer frente – y derrotar – a un adversario más poderoso que ella, en términos de fuerza física, gracias a las sofisticadas dinámicas de poder que condicionan las relaciones humanas en la Universidad Dupont. En este caso la agresión violenta nunca llega a

materializarse, dado que el muchacho evalúa los costes y beneficios que dicho enfrentamiento le reportaría y decide retirarse, asumiendo una derrota y la consiguiente humillación⁷¹.

La estructura jerárquica y de dominación que impera en esta microsociedad, que constituye la Universidad Dupont, requieren pues el consentimiento de los actores que intervienen en el juego social, lo que otorga un carácter *artificial* al poder detentado por quienes ocupan los estratos más altos. Todavía es posible encontrar un ejemplo más de la inestabilidad de la autoridad que detentan algunos profesores, como el entrenador Buster Roth, en el enfrentamiento que este mantiene con el profesor Quat. En la reunión que ambos llevan a cabo en presencia del rector de la Universidad, este reflexiona cómo Roth, cuya posición en la institución es superior incluso a la suya propia o a la de cualquiera de los profesores laureados con el Nobel (516), es desafiado por alguien que está muy por debajo de él, en términos de jerarquía.

Ironically, only someone much lower down the ladder – some faculty member with tenure – dared to speak out, dared cause trouble. And who was the hothead, the firebrand, who did the most to inflame the entire faculty's resentment of how the natural and rightful order of things had been turned upside down? That hothead, that sorehead, was the blob sitting right across the desk from President Frederick Cutler III. (516).

Quat, simplemente se niega a aceptar la 'superior' autoridad de Roth e invoca la aplicación estricta de los reglamentos, por mucho que ello moleste al entrenador y ponga en una situación incómoda al rector. Así pues es posible apreciar que, aquí y allá, surgen focos de resistencia y desviaciones que desmienten el supuesto efecto normalizador de la presión social. Los

⁷¹ Una situación similar a los enfrentamientos verbales entre los internos de la prisión de Santa Rita, en *A Man in Full*, donde los adversarios sopesan el poder del adversario a través de sus intercambios verbales.

individuos se rebelan, se agitan y se niegan a someterse al dictado del grupo, al menos algunos de ellos. El mejor ejemplo lo ofrece, sin duda, el personaje del jugador de baloncesto Jojo Johansen, quien al empezar la novela se ajusta al estereotipo del grupo al que pertenece, pero termina convertido en una persona por completo diferente.

Jojo es uno de los pocos jugadores blancos del equipo de la universidad y en su último año, aspira a dar el salto a la liga profesional en la temporada siguiente, pero para eso debe seguir manteniendo su posición dentro del equipo y aprobar el curso académico. Como el resto de sus compañeros disfruta de coches potentes, a la vez símbolo de estatus y de la capacidad física de su propietario, de la admiración del resto de los alumnos y del sexo fácil y rápido que le proporciona cualquier chica con apenas una insinuación. El grupo al que pertenece, el equipo de baloncesto, está regido por estrictas normas sociales no escritas; los jugadores negros solo tratan a los blancos como iguales en la cancha. El resto del tiempo Jojo es un intruso, alguien que intenta encajar en un nicho que no le corresponde y así se lo hacen saber, por ejemplo, utilizando el inglés estándar cuando hablan con él, en lugar de la jerga que emplean habitualmente entre ellos.

“Every time! Never failed! Every time the black players talked among themselves, they’d go into an exaggerated homey argot, with all sorts of motherfuckers and he don’ts and I ain’ts and don’t need no mores and you be gettings for you are gettings and where’s it ats.” (46).

James Scott ya había documentado la forma en que ciertos grupos y bajo ciertas circunstancias excluyen a quienes no forman parte de ellos empleando variedades lingüísticas diferentes, en función de quién sea el interlocutor (Scott, 1990: 29-32).

En el terreno de juego, Jojo tiene que esforzarse el doble para demostrar que está a la altura de sus compañeros, en un deporte en el que todo el mundo asume que los jugadores negros siempre serán mejores que los blancos, incluido el propio entrenador, quien “ni siquiera puede creer que el mejor

lanzador del equipo de la universidad sea blanco” (52). Entre los jugadores, además, se considera un demérito no solo sacar buenas notas, sino incluso dedicar tiempo al estudio o demostrar interés por alguna materia académica. Cuando, en clase de literatura francesa, Jojo intenta responder a una de las preguntas que el profesor formula, sus compañeros se burlan de él.

“Hey! Jojo read the book!” It was a gigantic black youth in the row in front of the white giant; he was so twisted about that Charlotte could see only the back of his completely shaved head. “The man read the book!”

“Aw-right!” said another huge black youth with a shaved head who was sitting next to the white giant, whereupon the two black giants bumped each other’s fist together in a celebratory gesture called “pounding.” “Outta sight!”

A third black giant, next to the second one, joined in. “Go go, Jojo! You the man!” Now all three were exchanging fist pounds. “Where’s Charles at? We got us another scholar!” . . . “Awwww yeah!”

All three turned toward the white giant, Jojo, and were holding out their fists so he could join in this merry mockery of scholasticism. (102).

Charles Congers, el único de los jugadores negros que presta atención a los estudios, lo hace a escondidas y oculta sus buenas notas para seguir conservando el respeto de sus compañeros de equipo. El entrenador Buster Roth alimenta esta situación, e intenta desalentar a Jojo Johansen cuando este le comunica que pretende matricularse en una asignatura en la que pueda aprender algo realmente, en lugar de una de las impartidas por profesores ‘amistosos’. Jojo ha estado hablando con Charlotte y en apenas una breve charla esta le descubre todo un mundo de conocimientos que él ignora. Charlotte le sugiere que se matricule en Filosofía y le explica el origen del término “artes liberales”, aquellas que solo los ciudadanos romanos podían estudiar. No querían, le explica Charlotte, que los esclavos aprendiesen a

razonar y a argumentar; “no querían que nadie que no fuese un ciudadano libre aprendiese cómo persuadir a la gente”. Así pues, el primer paso de Jojo Johansen en su camino hacia un mayor poder personal pasa por una toma de conciencia de la realidad.

Jojo looked at her with arched eyebrows and a compressed smile, a smile of resignation, and began nodding nodding nodding nodding. Dawn was breaking inside that big head of his. “So that’s what we are . . . athletes – we’re like slaves. They don’t want us to think. All that thinking might distract us from what we were hired for.” (182).

Como sucedía en el caso del personaje de Conrad Hensley, en la anterior novela de Wolfe, la filosofía desempeña aquí un papel relevante en el proceso de Jojo Johansen de adquirir un mayor control sobre su propia vida y le guía a través de las decisiones que debe tomar y los cambios que va a experimentar. Jojo va a desafiar la voluntad del todopoderoso entrenador Roth, y asumirá las consecuencias que ello tiene para su carrera deportiva. Comenzará a dedicar más tiempo al estudio e intentará aprovechar su tiempo en la Universidad Dupont para algo más que jugar al baloncesto.

Jojo was rubbing his hands so hard, Coach glanced at them. “It’s – I guess – what I want to say is – I guess I just don’t feel I’m getting enough out of it, that’s all.”

“Out of what, Jojo?” Coach had pulled his eyebrows together over his nose. Obviously he hadn’t a clue as to what Jojo was trying to say.

“Out of the academics, Coach, out of my classes.” (187).

Jojo llega incluso a cuestionar la superficial relación que mantiene con las *groupies* del equipo y a preguntarse qué las impulsa a acostarse con ellos. La respuesta que una de ellas le da, le deja igualmente confuso.

“Every girl wants to . . . fuck . . . a star.” She said it in the same sweet, sincere voice she said everything else. “Any girl who says she doesn’t is lying. Any girl.” (595).

Para estas chicas, mantener un contacto sexual con alguien situado en un estatus tan superior al suyo, aunque sea brevemente, supone una recompensa considerable dentro de su propio círculo. No es el placer lo que las mueve, sino el deseo de promoción social⁷².

Al estar situado en la cima de la pirámide social y al disfrutar de todas las ventajas que ello conlleva, Jojo Johansen no era plenamente consciente de hasta qué punto la estructura social de la que formaba parte impedía su desarrollo como estudiante y como persona. Y a pesar de que desde el inicio de la novela muestra su descontento – su rebeldía – con la posición que ocupan los jugadores blancos en el equipo y el trato recibido por el entrenador, necesita que Charlotte le haga ver su auténtica situación, antes de tomar la determinación de cambiar el rumbo de su vida.

Tom Wolfe muestra, por medio de la figura de Jojo Johansen, que por fuerte que sea la presión social y los supuestos condicionamientos biológicos a que se ven sometidos los individuos, estos disponen de la suficiente autonomía como para romper sus cadenas deterministas y tomar las riendas de su vida. Tal y como Steven Lukes asegura, determinismo y poder son mutuamente excluyentes (2005: 57), cuanto mayor es uno, menor es el otro. Wolfe transmite en esta novela el mensaje implícito de que nadie está por completo desprovisto de poder y que depende de los cálculos estratégicos que cada uno haga la decisión de ejercerlo o no. Y si en Jojo Johansen expone la rebeldía del individuo, en la protagonista, Charlotte Simmons, dibuja la opción opuesta; la de quien elige adaptarse al medio en lugar de luchar contra él, tal y como se verá en el siguiente capítulo.

⁷² Para Max Weber el honor de quien forma parte de un círculo elevado es compartido por quienes entran a formar parte de dicho círculo, aunque sea temporalmente o como invitados (1972: 187).

5.6.2. ¿Quién es Charlotte Simmons? Una identidad problemática

The Bororo Indians, a primitive tribe who live along the Vermelho River in the Amazon jungles of Brazil, believe that there is no such thing as a private self. The Bororos regard the mind as an open cavity, like a cave or a tunnel or an arcade, if you will, in which the entire village dwells and the jungle grows. In 1969 José M. R. Delgado, the eminent Spanish brain physiologist, pronounced the Bororos correct. For nearly three millennia, Western philosophers had viewed the self as something unique, something encased inside a person's skull, so to speak. This inner self had to deal with and learn from the outside world, and it might prove incompetent in doing so. Nevertheless, at the core of one's self there was presumed to be something irreducible and inviolate. Not so, said Delgado. "Each person is a transitory composite of materials borrowed from the environment." (*The Bonfire of the Vanities*, pg. 491).

Wolfe había recurrido, en su primera novela, a las teorías del neurólogo español para explicar la profunda transformación que experimenta la personalidad del protagonista Sherman McCoy. En la tercera, acude a Delgado una vez más, en esta ocasión para proponer la auténtica naturaleza de las emociones y de la voluntad: "(...) not only emotions but also purpose and intentions are physical matters. They can be turned on and off physically" (392). Sin duda fueron los llamativos experimentos que el doctor Delgado llevó a cabo en los años sesenta – y que Wolfe cuenta en la novela a

través del profesor Starling – los que inspiraron al autor esos otros ficticios, con gatos, que aparecen al principio de la narración.

Wolfe plantea inicialmente, en *I Am Charlotte Simmons*, un total sometimiento del individuo al entorno social y al condicionamiento biológico, aunque luego, como ya se vió en el capítulo anterior, construye su narración otorgando a los personajes una considerable autonomía volitiva y una notable capacidad de resistencia. Si Wolfe dotaba al personaje de Jojo Johansen de la fuerza necesaria para resistir la presión del entorno y ejercer el control sobre su propia vida, proporciona al de Charlotte Simmons la capacidad para transformar su propia identidad y adaptarse al medio. Tanto uno como otro ejemplifican la tensión entre determinismo y libre albedrío, al acumular en sus personas al mismo tiempo la influencia del entorno y una capacidad de control que desmiente en buena medida dicho determinismo.

Por otro lado, esta tensión entre las diferentes fuerzas que pugnan por dirigir los actos de Charlotte provocan en la joven estudiante un elevado grado de ansiedad, que desembocará en una grave depresión y de la que saldrá renovada, transformación que no es infrecuente entre los protagonistas de sus novelas, como ha podido comprobarse. Y es precisamente el carácter conflictivo de la identidad de Charlotte el tema central de esta historia, en la que ni la protagonista, ni el lector, ni, tal vez, el propio autor son capaces de responder a la pregunta de quién es esta joven que con tanta seguridad no deja de repetirse a sí misma “*I Am Charlotte Simmons*”. De hecho, y de hacer caso a las investigaciones del Dr. Delgado, se trata de una pregunta que carece de sentido:

We think of the mind – we can’t help but think of the mind – as something from a command center in the brain, which we call the ‘self,’ and that self has free will. Delgado called that a ‘useful illusion.’ He said there was a whole series of neural circuits – most of which the human animal isn’t aware of – that work in parallel to create the illusion

of a self – ‘me,’ and ‘individual’ with free will and a soul. He called the self nothing more than a ‘transient composite of materials from the environment.’ (393).

Por un lado la sociología y por otro la neurociencia parecen confabularse para negar la existencia del ‘yo’, para negar de entrada que exista nadie llamado ‘Charlotte Simmons’, a pesar de lo que ella misma afirme y a pesar de que el sentimiento de culpa atormenta a la protagonista durante la segunda mitad de la novela. Una de las consecuencias más inmediatas de la carencia de libre albedrío en el ser humano sería precisamente la ausencia de culpa, pues al desaparecer la capacidad de elegir libremente entre dos opciones, desaparecería igualmente la responsabilidad por las consecuencias de dicha elección⁷³. Claro que para ello el individuo debe ser consciente de que sus actos están ‘dirigidos’ por fuerzas ajenas a él mismo, quien para empezar y como se ha visto, ni siquiera ‘existe’ como tal. Así que, a los efectos narrativos, que los actos de Charlotte sean consecuencia del funcionamiento autónomo de su cerebro o de la influencia del ambiente universitario en el que se ha sumergido no tiene ninguna importancia, ya que ella cree ser la responsable de sus propias decisiones y eso es lo único importante.

Cuando el autor introduce a la protagonista en la historia, aparece en su apartado pueblo natal, Sparta, Alleghany County, en las montañas de Carolina del Norte, recibiendo los honores que las autoridades locales le rinden como una estudiante sobresaliente, cuyos méritos académicos le han permitido acceder a una beca de la prestigiosa Universidad Dupont. Charlotte pertenece a una familia de clase baja, no muy diferente del resto de las que componen esta pequeña población. Para sus padres, igual que para sus compañeros de instituto, para sus profesores y para el resto de los adultos de

⁷³ Una posibilidad que tanto las religiones en general, como las leyes humanas se apresuran a rechazar, pues su misma esencia requiere que el individuo se responsabilice de sus actos y sea merecedor por tanto de recompensa o castigo. Tanto la estructura social como la religiosa precisan de actores poderosos, dueños de su destino, si bien, paradójicamente, las respectivas leyes y preceptos limitan esa libertad en aras de la convivencia y el perfeccionamiento espiritual.

la localidad, Charlotte es algo así como un auténtico fenómeno, un prodigio en medio de la mediocridad en que viven todos ellos. Y Charlotte se da cuenta por la forma en que la miran, en especial su padre.

The long stares he sometimes gave her – she couldn't tell whether it was love or wonder at what an inexplicably prodigy his daughter had become. (23).

La protagonista construye su identidad a partir de la imagen de sí misma que le reflejan quienes conviven con ella. Su profesora, sobre todo, ha ido reforzando esa imagen de estudiante especialmente dotada y con un futuro prometedor, a través de los años.

(...) Charlotte could see and feel that day when Miss Pennington detained her after a freshman English class and told her, in her deep, gruff voice, that she had to start looking beyond Alleghany County and beyond North Carolina, toward the great universities and a world without limits because you are destined to do great things, Charlotte. (17).

Es cierto que sus compañeros de estudios la contemplan con distanciamiento, sin llegar a considerarla realmente una de los suyos, pero incluso ese resentimiento por las cualidades que ven en ella y de las que ellos carecen, su envidia por la promesa de un futuro al que ellos no pueden aspirar, refuerza la construcción de esa Charlotte Simmons destinada a grandes cosas. A pesar de todo, o quizá debido al hecho de ser alguien especial, Charlotte echa en falta modelos de conducta que le sirvan de guía en ciertos aspectos, en concreto en su relación con el sexo opuesto. Su madre desde luego no es la persona más adecuada para hablar de estos temas ya que la señora Elizabeth Simmons, de fuertes y tradicionales convicciones religiosas ni siquiera está dispuesta a mencionar el tema.

When it came to matters such as whether or not she should hook up in even a minimal way with a Channing or Brian and whether or not girls who kept it until they got married were becoming rare, Momma closed any such line of inquire as soon as Charlotte tried to open it up, no matter how indirectly, since there was nothing to discuss. (24).

Charlotte crea, de esta manera, una imagen de sí misma nítida, pero incompleta y en el momento en que abandona su hogar para adentrarse en un ambiente ajeno a todo lo que ha conocido hasta entonces, esa carencia se revelará de crucial importancia. En la Universidad Dupont, con sus residencias mixtas, el sexo se ha convertido en el elemento que regula las relaciones sociales, estableciendo señas de pertenencia grupal y de prestigio.

Este nuevo medio, repleto de nuevas referencias, va a exigir a Charlotte un enorme esfuerzo de adaptación. Los alumnos y sus padres visten de forma distinta a como lo hacen ella y su familia, lo que pone dolorosamente de manifiesto la diferencia de clase entre unos y otros. El lenguaje es diferente y su acento sureño destaca en medio del *Fuck Patois* que los alumnos utilizan entre ellos y del que Wolfe imparte una lección acelerada.

“In Fuck Patois, the word fuck was used as an interjection (“What the fuck” or plain “Fuck,” with or without an exclamation point) expressing unhappy surprise; as a participial adjective (“fucking guy,” “fucking three,” “fucking elbows”) expressing disparagement or discontent; as an adverb modifying and intensifying and adjective (“pretty fucking obvious”) or a verb (“I’m gonna fucking kick his ass”); as a noun (“That stupid fuck,” “don’t give a good fuck”); as a verb meaning Go away (“Fuck off”), beat – physically, or politically (“really fucked him over”) or beaten (“I’m fucked”), botch (“really fucked that up”) drunk (“You are so fucked up”); as an imperative expressing contempt (“Fuck you,” “Fuck that”). Rarely – the usage had become somewhat archaic –but every now and then it referred to sexual intercourse (“He fucked her on the carpet in front of the TV”)). (35-36).

En cuanto a las normas morales, estas guardan muy poco en común con la estricta educación que ha recibido en su familia y Charlotte se encuentra con que sigue siendo diferente, solo que de otra manera. En Sparta, era alguien, admirada o envidiada, pero que en cualquier caso ocupaba un estatus elevado y un día tras otro recibía la confirmación de una identidad socialmente positiva. Aquí, en cambio, en la Universidad Dupont donde nadie la conoce, Charlotte ha pasado a ser *el fenómeno* llegado de las montañas de Carolina del Norte y, si antes era contemplada con aprecio, ahora lo es con extrañeza. La protagonista se enfrentará a esta pérdida de referencias identitarias repitiendo su mantra personal: “I Am Charlotte Simmons” y encerrándose en sí misma, aislándose en sus estudios y sufriendo en silencio los sarcasmos de su sofisticada y promiscua compañera de cuarto, Beverly. Sin embargo, su principal problema radica en que cada vez tiene menos claro quién es esa ‘Charlotte Simmons’ que no consigue encajar en su nuevo entorno social y a la que la soledad comienza a hacérsele insoportable. Necesita integrarse, pero para ello necesita igualmente asumir toda una serie de comportamientos que van en contra de la rígida educación recibida hasta ese momento: beber, asistir a fiestas en las que se baila imitando el acto sexual, intimar con chicos. El entorno comienza a presionar con fuerza sobre los contornos de la personalidad con la que Charlotte ha llegado a la universidad, algo que su madre ya parecía prever cuando antes de despedirse le dio sus últimos consejos.

“‘There’s gon’ to be folks here wanting you to do thangs you don’t hold with,’ said Momma. ‘So you jes’ remember you come from mountain folks, on your daddy’s side and my side, the Simmonses and the Pettigrews, and mountain folks got their faults, but letting themselves git pushed into doing thangs iddn’ one uv’m. we know how to be real stubborn. Chan’t nobody make us do a thang once we git hard set against it. And if anybody don’t like that, you don’t have to explain a thang to’m. All you got to say is, ‘I’m Charlotte Simmons, and I don’t

hold with thangs like ‘at.’ And they’ll respect you for that.’ *They-at.*” (77).

Probablemente su madre tiene razón, probablemente Charlotte podría mantenerse firme y nadie podría obligarla a hacer nada que ella no quisiese. La cuestión es que ella *sí* quiere hacer todas esas cosas que está viendo sin cesar a su alrededor. Es el efecto insidioso del medio social, que provoca en el individuo el deseo de imitar lo que ve, para así formar parte del grupo, algo que todo el mundo desea.

Cigarette in one hand, Mimi brought her bottle of beer near her lips, looked at Charlotte, and arched her eyebrows, pantomiming. ”Don’t you want something to drink?” which really meant, “Don’t you want to belong?” (354).

Como el adicto que asegura que podría dejar el vicio si quisiera, también Charlotte podría mantenerse al margen de la vida social universitaria si lo deseara, solo que no desea hacerlo. Ella todavía no es consciente de ello y eso ocasiona la ansiedad que experimenta; por un lado se ve atraída por el ambiente hedonista y, por otro, su moral conservadora hace que se sienta culpable y la solución es el autoengaño. Cuando acude a la residencia de la fraternidad Saint Ray para ver a Hoyt, se dice a sí misma que solo quiere agradecerle que la defendiese de un borracho, unos días antes, pero le pide a su amigo Adam Gellin que la espere fuera, para poder encontrarse a solas con su ‘protector’ (353). Cuando acude a una fiesta empleando un carnet de conducir falsificado, fingiendo más edad de la que realmente tiene, se dice a sí misma que lo hace porque necesita experimentar, conocer nuevos ambientes, a pesar de que lo que busca en realidad es entrar a formar parte de ese grupo de jóvenes sofisticados que ocupan el estatus más alto de la universidad.

She had succeeded in a subterfuge! Cool! (No longer lying and cheating.) She had proved she was among the worldly ones who know how to handle things! (No longer committing an illegal act.) She had

risked and dared . . . *pour le sport!* (...) She was the brave girl who had gone into battle, been shot at – and survived! (Without the bother of dwelling on the purpose.) She laughed and chattered more animatedly than at any time since she arrived at Dupont. (353).

Los padecimientos emocionales por los que Charlotte atraviesa podrían hacer pensar al lector que carece del poder suficiente como para hacer resistir la presión del medio social en el que se ve obligada a desenvolverse. El progresivo deslizamiento hacia un estilo de vida que en un primer momento despreciaba parece confirmar las teorías deterministas del profesor Starling que salpican la narración. Sin embargo, esta sería una conclusión apresurada, pues una mirada atenta revela indicios que apuntan a una mayor capacidad de control por parte de la protagonista del que en un primer momento se le podría atribuir.

Si bien es cierto que su identidad se ve amenazada por unas condiciones ambientales adversas, también lo es que Charlotte tiene a su alcance los elementos necesarios a los que aferrarse para conservar aquellos rasgos que la definían en su lugar de origen. Se la ve destacar en clase de Literatura Francesa y dar el salto en poco tiempo a un curso más avanzado (98-99). En la de Ciencias Biológicas, impartidas por el profesor Starling, Charlotte sobresale de tal manera que el propio profesor le ofrece formar parte de su equipo de investigación (347-348). La joven sureña impresiona a alumnos y profesores como ya lo había hecho en el instituto de Sparta, porque se trata de la misma Charlotte Simmons, no hay diferencia entre una y otra. La chica que llegó en busca de una comunidad dedicada a “la vida de la mente” no tarda en encontrar, además, un grupo de estudiantes, que, como ella, viven para el ejercicio del intelecto, los *Millennial Mutants*, quienes la aceptan como una de los suyos (280 y sig.).

On this sparkling, sunny morning, with its perfect, cloudless blue sky, amid the century-old majesty of the Dupont campus, it came to her in a

rush . . . Yes! She had found the life of the mind and was . . . living it!
(285).

Y en cuanto a sus ansias de integración en un grupo que mitigue su soledad, el autor proporciona un par de instantes significativos, pero cuya importancia podría pasar desapercibida, como suele ocurrir en las novelas de Wolfe. Tras su primera y desafortunada experiencia en una de las fiestas de la fraternidad Saint Ray (202 y sig.) y después de haber estado a punto de ser víctima de la depredación sexual de Hoyt, Charlotte regresa a su dormitorio entre sollozos. En el pasillo, junto al ascensor, encuentra a un grupo de chicas estudiantes, negras algunas de ellas, sentadas en el suelo, las espaldas contra la pared, sin hacer nada de especial, dejando pasar el tiempo. Al pasar a su lado, las jóvenes se dirigen a ella, le preguntan qué le ha sucedido y le ofrecen su ayuda. Charlotte sin embargo, las rechaza y huye a su habitación.

“Can we help?” A couple of other girls in this strange crew of now tiny, now skinny, now keg-legged, now obese, now plain ugly girls said, “Yeah, what happened?” She couldn’t tell which ones, because she avoided looking at any of them – these . . . these . . . these witches, assembled in the floor solely to torment her! (223).

Su reacción resulta extraña, ya que pocas páginas atrás, suspiraba por entablar una relación humana con alguien, quienquiera que fuese. No tiene amigas, y no trata con nadie a excepción de dos compañeras de estudios, marginadas que, como ella misma, ansían formar parte del mundo esnob y elitista del que permanecen excluidas y con las que mantiene una relación que difícilmente podría llamarse de amistad.

Charlotte volverá a encontrarse con las chicas del pasillo justo tras su devastadora primera experiencia sexual. En esta ocasión, al verla abatida, de nuevo se interesan por ella, y le ofrecen la única muestra de afecto y preocupación sincera que Charlotte ha encontrado en el tiempo que lleva en la universidad, pero una vez más Charlotte apenas consigue obligarse a sí

misma a responder con monosílabos, antes de desaparecer, también en esta ocasión, en el interior de su cuarto⁷⁴.

And once more, Helene said, “Hey, how was your weekend?” – and Charlotte couldn’t think of any way to answer that one with a gesture, either, and once more guilt convinced her autonomous nervous system that she had to respond to black girls – and she responded as brightly as she could – “Good!” (492).

¿Cuál es entonces la razón de su actitud? La respuesta está en el hecho de que estas chicas no son populares, no son elegantes, ni guapas, ni sofisticadas. Ocupan el estrato más bajo dentro de la pirámide social universitaria y Charlotte busca calor humano, cierto, pero al hacerlo, mira hacia arriba y no hacia abajo. Como ya se ha dicho, estos dos incidentes ocupan apenas tres páginas en total, de las más de ochocientas que tiene la novela y este grupo de chicas no aparece, en ningún otro momento de la narración, y es mencionado solo cuando Charlotte y sus dos ‘amigas’ se refieren a ellas, despectivamente, en una conversación en la cafetería.

“They were like . . . so weird.”

“Oh, they’re the Trolls,” said Bettina. “That’s what I call them. They sit there every weekend, and all they do is watch other people go out and come in and then gossip about them. Talk about losers . . .” She laughed to herself. “We’re far superior. We’re the Lounge Committee.”

The three of them, the Lounge Committee, laughed and laughed. (231-232).

⁷⁴ El párrafo en sí mismo contradice el supuesto carácter insuperable del condicionamiento biológico ya que por su propia definición el sistema nervioso autónomo funciona por debajo del nivel de consciencia y está, teóricamente, más allá del control volitivo del individuo. Por otro lado, el rasgo de discriminación étnica implícito, esa reacción instintiva a evitar el trato con personas de color, podría asociarse al entorno rural y sureño del que Charlotte procede. En todo caso, es el único indicio en toda la novela de una posible actitud racista por parte de la protagonista o de cualquier otro personaje.

No cabe duda de que el autor está enviando una vez más un mensaje subliminal al lector: Charlotte, en su interior, ha elegido ya de qué lado está, a qué ‘bando’ quiere pertenecer. Desde luego no al de las perdedoras, no al de las Trolls, incluso aunque alguna de estas chicas sean excelentes estudiantes, como lo es ella misma (222-223).

Narrada la historia, como lo está, a través de los ojos de Charlotte, es fácil formarse una idea equivocada del tipo de alumnos que integran la Universidad Dupont. La crítica reprochó al autor que proporcionase una visión parcial y sesgada de la vida universitaria, excesivamente cruda, desilusionada y cínica. Pero es que la visión de Charlotte es parcial y sesgada y, por consiguiente, así es la información que le llega al lector. Aquí y allá aparecen indicios de que hay en el campus alumnos que se preocupan de algo más que de la próxima fiesta, de beber cerveza, de ver el canal de deportes y de saber quién se lo hace con quién. Los *Millennial Mutants* son un buen ejemplo de ello, como lo son los alumnos que colaboran en las investigaciones del profesor Starling, o como también lo es el mismo grupo de las chicas-Troll o los que llenan la biblioteca, en la que Charlotte tiene problemas para encontrar un ordenador libre (128-129). Es solo que para Charlotte no existen, ya que para ella únicamente cuentan las alumnas como su compañera de cuarto, Beverly, o los chicos de la fraternidad Saint Ray.

Charlotte tiene, pues, la posibilidad de elegir, de conservar su identidad y seguir siendo la que siempre ha sido. Por otro lado, dispone además de la habilidad social suficiente como para manipular, hasta cierto punto, a las personas de su entorno. Durante algún tiempo mantiene una doble relación, con Adam Gellín y Hoyt Thorpe, en la que alienta las esperanzas de ambos, pero no llega a comprometerse con ninguno de ellos. Del primero le atrae su actividad intelectual, pero le avergüenza ser vista en compañía de una nulidad social como él y del segundo le fascina el prestigio que le proporciona ser vista en su compañía, aunque se siente atemorizada por el momento en que Hoyt le exija ir más allá de donde ella está dispuesta a llegar. Cuando por fin

se da cuenta de que ha sido utilizada por Hoyt, quien no siente nada en absoluto por ella, y cuando toma conciencia de que las sofisticadas y esnob chicas del estatus más alto siguen despreciándola, Charlotte se hunde en la depresión.

El sentimiento de culpa la invade por completo, abatiendo su ánimo, provocándole la sensación de que ha traicionado la confianza de sus padres al haber entregado su virginidad a alguien como Hoyt. Y eso no es todo; el tiempo pasado en compañía de Hoyt Thorpe y de Adam Gellin ha hecho que sus resultados académicos se resientan hasta el punto de suspender algunas asignaturas, defraudando las esperanzas de quienes la consideraban alguien especial, como su profesora del instituto o el profesor Starling. La antigua ‘Charlotte Simmons’ se desvanece y la nueva no termina de encontrar unas señas que le permitan afirmar su renovada identidad. Se lamenta por el giro que ha tomado su vida, pero ni carece de opciones, ni de la capacidad de alterar sus circunstancias. Es verdad que el escaso dinero que le ha proporcionado su familia no alcanza para adquirir las ropas de marca que a ella le gustaría lucir o para acudir regularmente al restaurante caro de la universidad, pero también lo es que en ningún momento se plantea tomar un empleo a tiempo parcial, como hace su amigo Adam Gellin, quien proviene igualmente de una familia de escasos recursos y completa sus ingresos repartiendo pizzas fuera del horario lectivo. Se siente culpable por haber descuidado sus estudios, pero habiendo transcurrido tan solo el primer semestre del primer curso, no parece tarde para enderezar la situación. Por el contrario, Charlotte salta – metafóricamente – sobre la estrella de baloncesto Jojo Johanssen tan pronto como se le presenta la oportunidad de vincularse a él sentimentalmente. Para Jojo, por otra parte, Charlotte se convierte en la pieza clave de su transformación.

This little sip of a girl from the mountains – Charlotte enjoyed imagining how they perceived her – was for Jojo, in addition to whatever else she may be, a mentor, a teacher, and a nanny. (670).

En cambio, para la protagonista, Jojo es su pasaporte a la popularidad, la carta blanca que le va a permitir ser aceptada como miembro de pleno derecho entre la élite, aunque sea al precio de fingir que le gusta el baloncesto y simular un amor por el deportista que no siente. Pero nada de eso importa, porque por fin ha logrado asentar su nueva identidad: ahora es la novia de Jojo Johansen, la que ha hecho de él un hombre nuevo, estudiante destacado y mejor jugador de lo que nunca ha sido. En las últimas páginas de la novela, sentada en las gradas del estadio de baloncesto, Charlotte siente sobre ella las miradas, de nuevo mitad de admiración, mitad de envidia, y eso la llena de satisfacción.

In a way, the notoriety of her getting her dust knocked off at a Saint Ray formal – which everyone but her seemed to know was a euphemism for bacchanal – had only made her rise, from social death to the eminence she now enjoyed as a girlfriend of the superstar Jojo Johanssen, yet more dramatic, yet more of a feat. (672).

Atrás queda la chica que llegó de las Montañas Azules de Carolina del Norte, apenas unos meses antes, evaporada como si nunca hubiese existido. Su nueva identidad, adaptada al entorno social elegido por ella, está completa; Charlotte ha llegado a donde quería. Y sin embargo, cuando se detiene a contemplarse a sí misma, la imagen que ve no es del todo nítida, algo en su interior todavía se agita, inquieto y se pregunta qué puede ser. En la conversación telefónica que sostuvo con su madre para hablarle de sus malos resultados académicos, esta entrevió la transformación que estaba sufriendo su hija y le pidió que mantuviese una conversación consigo misma, que averiguase quién era realmente ‘Charlotte Simmons’, algo que nunca ha llegado a hacer. Por otro lado, el profesor Starling explica en sus clases que el “alma” – entre comillas – no existe más allá de como creencia supersticiosa.

So why do you keep waiting deep in the back of my head, Momma, during my every conscious moment – waiting for me to have that conversation? Even if I were to pretend it were real, my “soul,” the way you think it is, what could I possibly say? All right, I’ll say, “*I Am Charlotte Simmons*.” That should satisfy the “soul,” since it’s not there in the first place. So why do I keep hearing the ghost asking the same tired questions over and over, “Yes, but what does that mean? Who is she?” You can’t define a person who is unique, said Charlotte Simmons. It, the little ghost who wasn’t there, said, “Well, then, why don’t you mention some of the attributes that set her apart from every other girl at Dupont, some of the dreams, the ambitions? Wasn’t it Charlotte Simmons who wanted a life of the mind? Or was what she wanted all along to be considered special and to be admired for that in itself, no matter how she achieved it?” (674-675).

Charlotte ha elegido cambiar, transformarse en una joven muy distinta de la que salió de casa pocos meses antes y la única duda que permanece en el aire es la de si ha sido ella – en el caso de que exista una tal ‘Charlotte Simmons’ – quien ha elegido o ha sido su organismo, si la decisión ha sido o no fruto de un proceso cerebral independiente de su consciencia, tal y como sugería en sus clases el profesor Starling. Para Martha Nussbaum (2000: 114), un escrutinio crítico de la forma en que surgen las ‘preferencias’ o los ‘deseos’, revela todo un abanico de “hábitos, miedos, expectativas y condiciones sociales de origen injusto, que deforman las elecciones que la gente hace al respecto de sus propias vidas”. De ser así, cabría afirmar que el proceso de elección es libre, pero las opciones están condicionadas de antemano y en este sentido la tensión inicial poder-determinismo permanece sin resolver.

Wolfe, en cualquier caso, rechaza el carácter plenamente determinista del entorno y con respecto a la influencia biológica – genética y neurológica – reivindica, en los últimos párrafos de la novela, el derecho a la duda por

encima de las teorías científicas y sociales que niegan la existencia del 'yo'. Es posible que como autor, como creador, necesite seguir creyendo que el ser humano todavía es capaz de decidir, de ejercer el control sobre su obra y sobre su vida, y ello a pesar de la evidencia que parece señalar en la dirección opuesta.

5.7. Entre el romance sentimental y la novela negra.

Wolfe dibuja en su último trabajo, *Back to Blood* (2012), el mismo panorama urbano que mostraba en la primera novela, solo que esta vez en la ciudad de Miami. El texto, al igual que sucede con el título, está lleno de referencias, citas y situaciones que el autor ya ha utilizado anteriormente, hasta tal punto que se diría un *collage* de sus trabajos previos. Las ideas, y hay unas cuantas, ya han sido formuladas en sus ensayos o en sus otras novelas, pero a diferencia de estas últimas carece de un hilo conductor que las engrane en una propuesta coherente. El resultado es una historia banal, un romance en torno a una anécdota intrascendente, apenas una excusa para trasladar al lector las opiniones del autor al respecto de diversos y ya conocidos temas: los conflictos raciales, el sexo adolescente, la desaparición de la religión, la pintura moderna, el lenguaje como arma de manipulación y todo ello narrado haciendo un uso de los signos de puntuación y de la tipografía, que había abandonado en gran medida en sus trabajos previos.

Si se la compara con las anteriores novelas de Wolfe, *Back to Blood* no aporta nada nuevo ni en la forma ni en el fondo y es por ello que recibirá una atención considerablemente menor. En cualquier caso y a pesar de todo, parece interesante realizar una lectura atenta que ponga de manifiesto aquellos aspectos que, por su reiteración, revelan la importancia que tienen para el escritor y pueden contribuir a revelar la relación de este con su obra. Por otro lado, con su elección particular de la ubicación y del origen de los protagonistas el autor está señalando, tal vez de forma inconsciente en esta

ocasión, el rumbo que sigue la sociedad de su país. Si como novelista la pluma de Wolfe aparece ligeramente embotada, como cronista social su instinto continúa tan afilado como siempre.

5.7.1. Una historia sin empoderamiento

Una afirmación que Wolfe ha repetido una y otra vez al hablar de esta novela es que trata del fenómeno de la inmigración en los Estados Unidos (Wolfe en Grant, 2012; Wolfe en Kachka, 2012; Wolfe en Minzesheimer, 2012; Wolfe en NPR, 2012; Wolfe en Ulin, 2012). Esto simplemente no es así; una historia no “trata el tema de la inmigración”, por el mero hecho de que en ella aparezcan inmigrantes y esto es lo que sucede en *Back to Blood*. Wolfe se limita a proporcionar unos cuantos datos estadísticos y a introducir algunos personajes de origen latino y caribeño. De hecho el número de inmigrantes que aparecen en la novela es bastante reducido, si se tiene en cuenta que, en rigor, este calificativo es aplicable tan solo a la primera generación. El protagonista y su novia son de origen cubano, es cierto, pero en lo que se refiere a su nacionalidad, son tan norteamericanos como pueda serlo el joven periodista John Smith.

Los cubanos de primera generación, junto con sus peculiaridades étnicas y los hábitos sociales de la comunidad de Hialeah aparecen tan solo en tres de los veintidós capítulos de la novela, el segundo, tercero y cuarto. En cambio, los problemas de convivencia entre las distintas comunidades que pueblan la ciudad – afroamericanos, cubanos, haitianos, rusos, nicaragüenses – sí están presentes a lo largo de toda la narración. La ciudad aparece como una mezcla efervescente de etnias, en permanente conflicto. “Miami is a melting pot filled with objects that don’t want to melt.” (Wolfe en Minzesheimer, 2012).

Tal y como el alcalde de la ciudad le dice al Jefe de Policía en la novela, “En esta ciudad, todo el mundo odia a todo el mundo” (424).

Sin embargo, en este sentido, el panorama que Wolfe describe bien podría corresponder a las ciudades de Atlanta (*A Man in Full*) o de Nueva York (*The Bonfire of the Vanities*). Las conflictivas relaciones de poder entre los distintos grupos que aparecen en cualquiera de estas novelas podrían intercambiarse entre sí, sin demasiados problemas.

No es, pues, este el elemento central de la novela, como tampoco lo es el de la ausencia de la religión de la vida de los pobladores de la ciudad.

Nobody on the East or the West Coast of the United States who aspired to even entry-level sophistication was any longer religious. (9)

Como ya hizo en *The Bonfire of the Vanities*, Wolfe plantea la desaparición de los sentimientos religiosos entre las clases educadas, pero aquí lo hace de forma todavía más explícita y apunta un posible desarrollo de las consecuencias que esta situación puede tener para la vida de la comunidad.

Religion is dying . . . but everybody still has to believe in something. It would be intolerable – you couldn’t stand it – to finally have to say to yourself, ‘Why keep pretending? I’m nothing but a random atom inside a supercollider known as the universe.’ But *believing* in by definition means *blindly, irrationally*, doesn’t it. So, my people, that leaves only our blood, the bloodlines that course through our very bodies, to unite us. (...) All people, all people everywhere, have but one last thing on their minds – *Back to Blood!* All people, everywhere, you have no choice but – *Back to Blood!* (22).

Wolfe no elabora esta idea, no profundiza en ella como parece sugerir este párrafo, situado al poco de comenzar. No aparece en la novela ninguna confirmación ulterior de que la raza se haya convertido en el sustituto de las creencias religiosas. Ninguna evidencia de la importancia que tiene para el

individuo el sentimiento de pertenencia al grupo, salvo que Nestor percibe más tarde, durante unos breves instantes, que su identidad se desvanece, una vez que sus lazos familiares se han roto. En un momento dado, y como consecuencia de la marginación que el protagonista sufre por parte de su comunidad, se pregunta:

.....DO I EXIST? ... If so, where? ... Oh, man, I don't live ...
anywhere ... I don't *belong* anywhere ... I'm not even one of "my
people" anymore, am I..... (199).

Eso es todo. No hay una reflexión más extensa y aunque es cierto que el personaje de Nestor no es muy propenso a los análisis existenciales, este tipo de obstáculos nunca ha frenado a Wolfe a la hora de introducir sus propias conclusiones y un buen ejemplo de ello aparece más tarde, en la predicción que el escritor hace del futuro que le aguarda a la raza humana, a partir del comportamiento disoluto que observa en los jóvenes estudiantes, durante una celebración festiva.

Se trata de una concentración de embarcaciones en la bahía de la ciudad, para celebrar el Día de Colón. Los yates aparecen atestados de jóvenes semidesnudos, bebiendo sin cesar, escuchando música estridente, mientras las imágenes de una película pornográfica son proyectadas sobre la vela desplegada de una de las embarcaciones. Wolfe habla a través del doctor Lewis:

If you keep your eyes open, you will witness things you never thought possible. You will have a picture of mankind with all the rules removed. You'll see Man's behavior at the level of bonobos and baboons. And that's where Man is headed! (283).

Una vez que toda regla moral ha desaparecido, solo queda la ley natural que lleva a los individuos a actuar de acuerdo a sus impulsos, como hacen estos chicos. Wolfe ya había jugado con la idea de una sociedad regida por

las leyes del poder en su primera novela. Aquí, sin embargo, se limita a la elaboración de una escena inspirada en la auténtica celebración del Día de Colón, que el escritor presenció personalmente.

It became wilder and wilder and wilder, until finally they would be showing pornographic films on the sails of schooners, and they would in essence have orgies right there on the decks. I couldn't believe this... (Wolfe en NPR, 2012).

Sin embargo, esta escena de disolución moral no pasa de ser una más dentro de la colección de episodios de los que el autor se vale para introducir sus opiniones. Sus ya conocidas ideas al respecto del arte moderno, por ejemplo, tal y como habían sido expresadas en *The Painted Word* (1975) aparecen ahora en boca de un individuo que no es otro que Tom Wolfe convertido en uno de sus propios personajes.

Between the superannuated song-bird and Magdalena sat a scarce-haired old man, Anglo, with cheeks and jowls that appeared inflated – *perfectly*. (...) The old boy was wearing a suit and tie; and not just any suit, either. It was made of pink-striped seersucker – with a vest. (...) And the tie – it looked like a sky full of fountainhead fireworks exploding in every direction, in every color imaginable. But he turned out to be nothing if not *amistoso y amable*. In fact, the old man, Ulrich Strauss, turns out to be friendly, funny, very smart, and not at all condescending. (468).

El personaje de ‘ficción’ reproduce una cita de Tom Stoppard que Wolfe había ya incluido en su ensayo “The Invisible Artist” (2000f: 135):

Strauss tells her Tom Stoppard's mot about how “Imagination without skill gives us modern art.” Then he goes on to say contemporary art would be considered a ludicrous practical joke if otherwise bright people hadn't elevated it to a higher plane . . . upon which a *lot* of money changes hands.

Más tarde será el pintor que elabora las obras de arte falsificadas, Igor Drukovich, quien ofrecerá a Nestor, John Smith y a los lectores una breve lección de historia artística acerca del origen del arte abstracto (605).

Estas escenas producen en ocasiones la sensación de haber sido orquestadas por el autor con la única finalidad de poder incluir en ellas sus viejas ideas y no cabe duda que Wolfe recurre a su memoria una y otra vez. El personaje del joven está basado en lo que el escritor recuerda de la labor periodística y reconoce haberse basado en sus experiencias como reportero.

Absolutely. I really relate to John Smith and pretty much with the psychology of being a reporter. I have been through events that I could never imagine myself going into. Not because I'm brave but because it's what I had to do. I've been caught in cross fires—oh, my God—but you do it. (Wolfe en Wrappler, 2012).

Wolfe, sin embargo, dejó atrás su labor de reportero periodístico hace muchos años y desde entonces la profesión ha experimentado cambios considerables, lo que lleva a David L. Ulin, de *Los Ángeles Times* a asegurar que el personaje de John Smith es uno de los más improbables de toda la novela (Ulin, 2012). Sin embargo, la descripción que el reportero jefe del *Miami Herald*, proporciona sobre los motivos que impulsan a los jóvenes como Smith a dedicarse a la escritura, bien podría ser ilustrativa de los que movieron al propio Wolfe en su momento.

If you ask me, newspaper reporters are created at the age of six, when they first go to school. In the schoolyard boys immediately divide into two types. Immediately! They are those who have the will to be daring and dominate, and those who don't have it. (...)However, some of the weak boys have the same dreams as the stronger and use words as a tool, or a weapon, to get power, money, fame, and beautiful lovers. (116).

En cuanto al personaje principal, el policía Nestor Camacho, comparte con otros protagonistas de las novelas de Wolfe su trayectoria vital: sufre una caída en su vida profesional y privada y vuelve a resurgir. Sin embargo, el caso de Nestor se diferencia en que el joven policía no experimenta un proceso de empoderamiento en su recuperación. Nestor ejerce muy poco control sobre sí mismo y sobre su propia vida, más allá de lo que le permiten sus excepcionales cualidades físicas. Las pone en práctica en dos ocasiones en las que se precisan arrojo y fuerza física, pero el resultado es contraproducente. La primera vez le gana el desprecio de su comunidad y de su familia y la segunda, a pesar de haber contribuido a salvar la vida de su compañero, termina siendo motivo de sanción y de su separación del cuerpo. En ambos casos intervienen factores – políticos y sociales – que están más allá de su control.

Tampoco Nestor parece capaz de dominar por completo su propia persona, como revelan ciertos indicios. Se queda dormido sin ser consciente de ello (127) o bebe demasiado y habla acerca de su trabajo con el periodista más de lo que le hubiese gustado (216). Más tarde, es John Smith quien tiene que conducirlo hasta dónde dejó aparcado su coche el día anterior porque él lo ha olvidado (219). Nestor dispone de escasos recursos para hacer frente a las dificultades en las que se encuentra y ni siquiera logra emplear el lenguaje eficazmente para defenderse de las acusaciones de su familia (75-77; 129-130) o de sus vecinos del barrio de Hialeah (122). Cuando su novia Magdalena le informa de que va a dejarle, Nestor es incapaz de argumentar con ella y termina gritando, fuera de sí.

“DON’T WORRY! I’M LEAVING!” So out of control, he couldn’t keep his voice down even when he tried. (143-144).

Durante su asociación con el periodista John Smith será este último quien adopte la posición de liderazgo.

Nestor nodded. He was already fed up with taking orders from John Smith. Who did he think he had become all of a sudden, the great detective? (516-517).

He couldn't stand it when John Smith and not himself was running the operation (...) (597).

Out of the corner of his mouth, in a low growl, he told Nestor, 'Get busy and start taking pictures.' *Get busy and start taking pictures?* Why, you bastard! J. S. wasn't putting on an act, either. *My photographer!* The bastard had started believing he was the commander! (603).

Nestor no llega a verbalizar nunca su descontento, ocultando tras una máscara colaborativa sus verdaderos sentimientos, tal y como acostumbran a hacer quienes adoptan y asumen su posición subordinada en una relación de poder (Scott, 1990: 2).

Nestor verá, hacia el final de la historia, reivindicada su intervención en los acontecimientos que motivaron su caída y recuperará su puesto en el cuerpo de policía. Pero no ha habido en él transformación de su personalidad, no ha experimentando proceso de empoderamiento alguno. Sigue siendo el mismo individuo que aparece al comenzar la novela. Por otro lado, como les sucede en su momento a Sherman McCoy, Charlie Croker o a Charlotte Simmons, Nestor Camacho sopesa el suicidio, en sus horas más bajas. Sin embargo, Nestor sale de su depresión convirtiéndola en rabia y resentimiento hacia quienes le despreciaron.

In fact, there must be something peaceful about drowning... once you get over the initial shock of never breathing again, never drawing another breath. (223).

...

Oh, how you'd love it if I now just went with the current and let the undertow take me all the way to the bottom . . . well –

I'm damned if I will!

You'd all find it too delicious, and I truly resent that! Sorry, you're not going to have the satisfaction! (224).

Al igual que los otros personajes mencionados, Nestor superará esos momentos, aunque como se ha dicho, sin que su cuota de poder, y por tanto su capacidad de control sobre su vida, se vea incrementada en lo más mínimo. Nestor nunca llegará a exteriorizar su rebeldía, manteniendo en todo momento una actitud sumisa hacia la autoridad, cualquiera que sea la forma que esta adopte y por más que considere que sus decisiones son injustas: Padres y abuelos (75-77), el Jefe de Policía (444-450) o el periodista John Smith, como se ha visto.

En la novela, Wolfe orchestra un entorno en el que los conflictos de poder son omnipresentes a todos los niveles. En el terreno social, las diferentes etnias rivalizan unas con otras, lo que obliga a la máxima autoridad municipal, el alcalde de origen cubano Dionisio Cruz, a realizar una gestión estratégica destinada a apaciguar a las distintas facciones mediante actos conciliadores. Un ejemplo de esto último, lo aparece en el nombramiento de un Jefe de Policía perteneciente a la comunidad afroamericana.

The latest riot was just two years ago. After that one, Dio Cruz decided to promote Assistant Chief Cyrus Booker to Chief. See? One of your own, not one of ours, runs the entire Police Department. (230).

Por la misma razón, el alcalde ordena al Jefe de Policía cambiar de unidad a Nestor, tras su valerosa intervención para salvar la vida de un naufrago procedente de Cuba. La irritada comunidad cubana de la ciudad debe percibir que el agente en cuestión ha sido sancionado, de alguna manera (234-235).

Los conflictos se extienden igualmente a las relaciones interpersonales, y la misma relación entre el alcalde y el Jefe de Policía, toma el carácter de un enfrentamiento abierto tras la segunda actuación meritoria de Nestor, que

genera acusaciones de brutalidad policial. El alcalde decide que el joven policía debe ser separado del servicio y en la disputa que sigue el alcalde maneja el discurso de forma eficaz, convirtiéndolo en un arma con la que derrotar a su rival. El intercambio está narrado en términos físicos.

And Dionisio knew the fight was over, with that one punch, didn't he . . . for he now dropped the sarcasm and spoke in a soothing, healing tone. (421).

He seemed to know that the Chief was down for the count. (422).

Just like that he reduces Black Superman to about the omnipotence of a smoked oyster. (422).

Sonofabitch! This one knocked the chief off his feet . . . (423).

Wolfe titula a este capítulo “Jiu-jitsu Justice”, refiriéndose a la destreza con la que el alcalde neutraliza la resistencia de su oponente a cumplir unas órdenes que considera injustas. Cuando el Jefe de Policía sopesa la posibilidad de desafiar las instrucciones de la autoridad municipal, entra en juego una calculada evaluación estratégica de todo lo que perdería a nivel personal si llegase a ser destituido de su cargo. Wolfe proporciona, a través de los procesos mentales del Jefe de Policía, un cómputo preciso de su situación financiera, de sus posesiones materiales y de las deudas contraídas con el banco para mantenerlas.

And in that microsecond of awareness, all these thoughts hit him, in a single flash of many neurons, and *zzzzzzaaaapped* his vows and his courage all at once. (430).

Se trata de esa obediencia al poder que ya aparecía en los jugadores del equipo de baloncesto de la Universidad Dupont (*I Am Charlotte Simmons*) a su entrenador y que no es sino una muestra más de la negociación entre el poderoso y el subordinado, en la que el primero consigue la sumisión del

segundo a cambio de una prebenda o beneficio. Tal vez el aspecto más interesante de dicha negociación resida en el hecho de que este intercambio no es verbalizado en ningún momento, sino que discurre de forma implícita dentro del discurso oficial.

Sin embargo, la delicada relación coste-beneficio se rompe cuando, hacia el final de la novela, el Jefe de Policía desafía las instrucciones del alcalde y readmite a Nestor al servicio activo. Al hacerlo así, el Jefe decide seguir las indicaciones de su conciencia y adopta una postura idéntica a la que en su momento tomase Conrad Hensley (*A Man in Full*), repitiendo incluso las palabras de Epicteto, que Hensley había hecho suyas:

The Chief said, "You do what you have to do, and I'll do what I have to do . . . and we'll see, won't we." (619).

La dialéctica de poder que permea las relaciones humanas en la novela se desarrolla utilizando el discurso, por lo que el lenguaje aparece como el arma más eficaz a la hora de obtener una posición de dominio y en el personaje del psiquiatra es posible encontrar buena muestra de ello.

El doctor Norman Lewis manipula mediante un complejo discurso pseudocientífico a sus pacientes y a los medios de comunicación, gracias a los cuales acrecienta su prestigio. Ha elaborado una teoría que sus colegas de profesión desprecian, pero que le permite presentarse a sí mismo como un experto en una "nueva adicción": el consumo compulsivo de pornografía. El doctor Lewis asume en todo momento una posición de dominio ante cualquier persona con la que trata, tanto profesionalmente como en su vida privada. Lewis explica a su enfermera y amante, Magdalena, lo que él denomina "The Pissing Monkey Syndrome" y que justifica la humillación de los poderosos a los subordinados como la forma más eficaz de mantener la sumisión de estos últimos (151-152). Para el doctor Lewis es fundamental ocupar el lugar del "macho alfa" en la manada y él lo consigue mediante una mezcla de arrogancia y oratoria agresiva.

El doctor Lewis, ejemplifica así mismo, el afán por ascender socialmente al precio que sea. En su caso, Lewis se sirve de su relación con pacientes pertenecientes a la élite, a quienes manipula con su “terapia”, para acceder a un círculo social al que en realidad no pertenece.

Your logotherapist spends the first few sessions making you believe that only he can save you from your depression or your fear or overwhelming guilt or compulsions or self-destructive impulses or paralyzing catatonia or whatever. Once he convinces you of that, then you're his. You're one of his assets. He'll keep you coming until the day you are cured . . . a day that never comes, of course . . . or you run out of money . . . or one day you die. (559).

El lenguaje como instrumento para obtener poder con el que ejercer el control y dominar a otras personas se encuentra siempre presente en la novela, pero no todos lo manejan con igual destreza. Magdalena muestra su incapacidad para emplearlo adecuadamente y ello la mantiene en una posición subordinada, primero en su relación con el doctor Lewis y más tarde con el magnate ruso Korolyov. Ignora el significado de muchas palabras que el doctor utiliza, y se equivoca al emplear otras, lo que con frecuencia provoca en ella sentimientos de frustración. Magdalena, que demuestra ser tan arribista como lo es el doctor Lewis, recurrirá a su atractivo físico para compensar su carencia en el terreno intelectual. Sin embargo, en el manejo de su particular fuente de poder es posible detectar una cierta inconsistencia.

Tras haber sido la amante del doctor Lewis, Magdalena tiene una breve aventura con Korolyov. Este la invita a cenar y juntos acuden a una fiesta social, en la que el ruso muestra su influyente posición social. La velada finaliza en el apartamento de Korolyov donde pasan la noche haciendo el amor. A primera hora de la mañana, hombres que trabajan para Korolyov acuden a informarle de ciertos hechos, que Magdalena no llega a conocer dado que hablan en ruso. Sin embargo, por la actitud de unos y otros, deduce

que se trata de algo grave. Korolyov ordena a uno de sus hombres que conduzca a Magdalena hasta su casa, y excusándose abandona el apartamento apresuradamente. Por todo ello, Magdalena se siente profundamente humillada.

At first she felt fear. But fear gave way to a scalding shame that she had let herself be used this way . . . a used *coño* waiting to be swept out like the rest of the filth of this place . . . *Vladimir will take you home*. . . After an interminable few minutes she was suffocating from the shame and humiliation of it all. (627).

La reacción de Magdalena parece, hasta cierto punto, impostada, teniendo en cuenta la naturaleza de su relación con su anterior pareja y que hasta ese momento Korolyov la ha tratado consideradamente. Además, las relaciones breves y ocasionales tampoco parecen infrecuentes en el ambiente en que Magdalena se mueve. Ella misma ha disfrutado de la noche en compañía del magnate ruso, como sabe el lector gracias al acceso a sus pensamientos que Wolfe proporciona (621-624). Es al dejarla Korolyov de forma brusca, debido a sus negocios particulares, cuando ella se siente ofendida, a pesar de que en ningún momento aprecia el lector, en el trato que su amante le dispensa, la humillación que ella percibe.

En realidad, Magdalena se resiente de ocupar una posición de absoluta subordinación. En su interior había concebido la idea de que entre Korolyov y ella se había establecido un vínculo afectivo, de que se había convertido en su ‘pareja oficial’, algo que en realidad no era así. Magdalena creía haber sustituido a su anterior amante por otro con mejor posición social y económica, pero al descubrir que no es ella quien controla la relación, sino a la inversa y que para el ruso solo ha sido una mujer de una noche, como muchas otras antes que ella, reacciona sintiéndose ofendida.

Magdalena se relaciona con hombres que tienen más poder que ella y el hecho de haber abandonado a Nestor por el doctor Lewis y a este por Korolyov le produce la equivocada sensación de que maneja a sus parejas

cuando la realidad es muy distinta. Su dolorosa toma de conciencia adopta la forma de una respuesta emocional y la evidencia de su posición subordinada queda enmascarada por el supuesto agravio de su amante.

Las relaciones interpersonales reflejadas en la novela, como se ha dicho anteriormente, se regulan por dinámicas de poder que convierten a los individuos en dominadores o dominados. Sin embargo, a diferencia de las anteriores novelas de Wolfe, no hay aquí rastro alguno de elementos deterministas. Cada uno de los personajes toma decisiones libremente y de las consecuencias de estas se derivan los acontecimientos futuros. Si el entorno o sus propias naturalezas ejercen influencia sobre ellos, en ningún momento aparecen como fuerzas insuperables, sino todo lo contrario. Nestor y Magdalena escapan a la asfixiante presión familiar, en cuanto esta se vuelve insoportable. Tanto uno como otro ocupan posiciones subordinadas, pero no es debido a que carezcan de recursos, sino a un manejo deficiente de estos y a sus errores de juicio a la hora de tomar decisiones. Nestor sufre una breve crisis de identidad, pero tras unos momentos de incertidumbre continúa con su vida y para cuando la novela termina parece bastante satisfecho consigo mismo y con el desarrollo de los acontecimientos.

El doctor Lewis manipula a sus pacientes y a los medios de comunicación y se crea un prestigio – merecido o no – que le proporciona un estatus considerable entre la élite de la ciudad. El Jefe de Policía cede a las presiones políticas, pero finalmente es capaz de imponer su criterio, aunque ello le cueste su carrera profesional; se trata de un coste asumido y aceptado libremente. El periodista John Smith maneja sus herramientas con la habilidad suficiente como para desenmascarar y sacar a la luz pública un fraude que implica a personas mucho más poderosas que él mismo. Korolyov, por su parte, es el respetado jefe de un grupo mafioso, un líder que crea sus propias reglas y que obtiene lo que desea, de una forma u otra.

En este sentido, como se señalaba al principio, esta cuarta novela se distancia de las tres anteriores, para aproximarse a una narración convencional, mezcla de romance sentimental y novela negra, lo que permite considerarla una obra menor, dentro del conjunto de la producción de Tom Wolfe.

6. Tom Wolfe, entre el realismo y el naturalismo

A lo largo de toda su vida, Tom Wolfe ha venido haciendo una defensa a ultranza de aquella literatura que refleja de forma precisa la realidad social de la que emerge (Dean, 1970; Wolfe, 1973; Swertlow, 1973; Bellamy, 1974; Dawson, 1979; Thompson, 1987; DeVries, 1987; Plimpton, 1991; Cash, 1998; Iannone, 2008;), una postura coherente con la profesión de periodista, que ejerció en sus comienzos. Para Wolfe nunca ha existido la más mínima duda de la validez del lenguaje como herramienta que permite la conversión del mundo sensible en discurso narrativo, si bien para lograrlo ha exprimido hasta los últimos extremos las posibilidades sintácticas y gráficas del texto impreso. En su obra *The New Journalism* primero y años más tarde en su célebre y polémico manifiesto literario “Stalking the Billion-Footed Beast. A Literary Manifesto for the New Social Novel” (Wolfe, 1989), ha reclamado una novela que recoja la riqueza del modo de vida americano y lo haga manteniendo los más altos estándares literarios.

It was realism that created the “absorbing” or “gripping” quality that is peculiar to the novel, the quality that makes the reader feel that he has been pulled not only into the setting of the story but also into the minds and central nervous systems of the characters.
(50)

Su primera novela pretendía ser la demostración de que era posible escribir de acuerdo a los parámetros que él mismo proponía y para ello se fijó como objetivo abarcar la totalidad de la vida en la gran megápolis norteamericana, “cramming as much of New York City between covers as you could” (1989: 45-46), describiéndola, tal y como aparecía ante sus ojos,

en un retrato fiel y detallado, desde los barrios del Bronx a las oficinas de Wall Street y desde los sucios calabozos judiciales hasta los lujosos apartamentos de Park Avenue. El resultado, a juzgar por el aprecio de la crítica y el favor del público con que la novela fue recibida, se acercó mucho al objetivo que su autor se había fijado.

Sus novelas posteriores han ido expandiendo ese retrato inicial de la sociedad norteamericana de finales del siglo XX, pero manteniendo siempre la premisa de describirla tal y como es o, al menos, tal y como Wolfe la ve. Y quizá ahí precisamente se halle la clave de la interpretación de su prosa desde un punto de vista literario: la forma en que el autor percibe cuanto le rodea y la forma en que plasma sobre el papel ese mundo material y quienes lo habitan. Enarbolando siempre la bandera del realismo, Wolfe emplea enormes cantidades de tiempo en la tarea previa de documentación con el propósito declarado de convertirse en el equivalente norteamericano de Balzac, “el notario de la sociedad francesa” (Wolfe en Bellamy, 1974: 81-82, Wolfe en Reagan, 1983; Wolfe en Taylor, 1988). Su prosa describe con minuciosa precisión la ropa que visten los personajes, el mobiliario de sus casas, su forma de hablar e incluso la forma en que mantienen relaciones sexuales, a veces hasta extremos que rozan el exceso, la ininteligibilidad, o el mal gusto y todo en aras de mostrar la realidad tal y como es.

Sin embargo, cabe preguntarse si todo ello hace de su relato un texto realista; al fin y al cabo, y como asegura Michael Davitt Bell, que un autor catalogue su obra como realista, no conduce a que esta lo sea necesariamente, pues a menudo “el término ha sido empleado de forma libre e imprecisa para referirse a lo que los propios escritores creían que estaban haciendo o a lo que querían que otros creyesen que hacían” (Bell, 1993: 3). A la hora de situarse en el espectro literario, Wolfe lleva a cabo una selectiva autoevaluación, que lo sitúa junto a grandes del género como Balzac o Zola, pero elude referirse a ciertos aspectos que lo acercan a los escritores naturalistas americanos, que se

hallan, por cierto, un par de escalones por debajo de los mencionados maestros franceses en el aprecio crítico.

En esta calculada valoración de la propia obra, la cuestión del prestigio desempeña un papel fundamental, lo que no debe sorprender en quien, como Wolfe, considera el estatus como el motor del comportamiento humano y ha hecho del ascenso social un tema omnipresente en sus novelas. En este sentido resulta muy revelador que Wolfe siempre se haya negado a catalogar sus novelas como sátiras, a pesar del acuerdo unánime de la crítica en sentido contrario⁷⁵. En cierta ocasión, al ser preguntado por qué le molestaba tanto que la crítica considerase satíricas sus novelas, Wolfe respondió: “To me, it’s sort of Low-Rent” (Cash, 1998).

De igual forma, el naturalismo ha sido, hasta fechas recientes, víctima del desdén literario y solo en las últimas décadas ha visto sus méritos reivindicados. Es muy posible que Wolfe no se sienta a gusto ante la posibilidad de ver su nombre asociado con los de aquellos escritores que integran el canon naturalista. Merece la pena recordar, como anécdota significativa, la ocasión en que expresó su incomodidad al ser calificado por la revista *Time* como el más destacado comentarista pop, “teniendo en cuenta quienes estaban en la lista” (Wolfe en Regan, 1983). Sin duda, el prestigio asociado a la consideración que recibe su obra literaria es para él de gran importancia, a juzgar por su respuesta a la pregunta de por qué escribe

“I had never thought about why I wrote, and I was under pressure on this stage to say something quickly. Then I suddenly thought of the Presbyterian catechism, which I hadn’t had a look at since I was seven years old. The first question in the catechism is “Who created heaven and earth?” And the answer is “God” The second question is “Why did

⁷⁵ Si hay algo en lo que detractores y defensores de la prosa de Wolfe están de acuerdo es en el hecho de que sus novelas son excelentes retratos satíricos de la sociedad Norteamericana. Sin embargo, Wolfe asegura que nunca ha sido su intención escribir sátira: “I’ve always rejected, at least consciously, the tag of ‘satirist’. In my mind, I was never satirizing anybody. My intention, my hope, was always to get inside these people, inside their central nervous system, and present their experience in print from the inside. That can come out seeming like satire in some cases where people are leading wacky enough lives.” (Wolfe en Mewborn, 1987: 219).

he do it?" And looking back on it, the answer fascinated me: "For his own glory" That's quite an answer. That was the answer I came up with, so maybe that's it." (Reagan, 1983: 26).

En cualquier caso, y como se verá a continuación, en su obra de ficción confluyen elementos suficientes como para considerarla heredera de la tradición naturalista americana, una tradición que si bien ha ido transformándose a lo largo del tiempo, sigue conservando los aspectos esenciales que la identifican como tal. Como ya se vio al iniciar este trabajo, los estudios más recientes apuntan a una redefinición del género, más amplia y flexible, que permita incluir en él a autores contemporáneos, autores que, como el propio Wolfe, describen en sus novelas la sociedad norteamericana que les ha tocado vivir bajo una perspectiva y con unas técnicas literarias muy similares a las que utilizaron los escritores naturalistas con ese mismo propósito casi cien años antes.

6.1. Elementos naturalistas en la obra de ficción de Tom Wolfe

En 1989, desde las páginas de *Harper's Magazine*, la misma publicación que cien años antes William Howells utilizó para defender sus convicciones literarias, Tom Wolfe hacía una encendida defensa de la novela realista con su manifiesto “Stalking the Billion-Footed Beast: A Literary Manifesto for the New Social Novel” (1989). Es posible que Wolfe pretendiera de este modo rendir un homenaje al escritor que tanto luchó para que el realismo literario se impusiese en Norteamérica, pero, de ser así, resulta curioso que no le mencione ni una sola vez. Como tampoco menciona a ninguno de los que acompañaron a Howells en su cruzada, ni a sus herederos, los escritores naturalistas de las décadas siguientes.

En cambio, Wolfe alude con frecuencia a los maestros franceses que inspiraron los movimientos literarios realista y naturalista norteamericanos, Balzac y Zola. Wolfe asegura que su pretensión al escribir su primera novela era hacer algo similar a lo que los escritores mencionados habían hecho con París o Dickens y Thackeray habían hecho con Londres, solo que tomando la ciudad de Nueva York como elemento central de su narrativa (Reagan, 1990: 187). Su objetivo había sido, aseguraba Wolfe, retratar la urbe norteamericana por excelencia con toda fidelidad, desde lo más alto a lo más bajo, y hacerlo siguiendo un método de escritura que había caído en desgracia entre los escritores de su país: el realismo.

Wolfe disecciona el problema: los jóvenes escritores, y los intelectuales en general, han dejado de creer en la posibilidad de establecer una relación directa entre la experiencia de la realidad y el discurso literario. Y traza además una línea divisoria: el año 1960. Para cualquier escritor que hubiese ido a la universidad después de ese año, aferrarse al realismo “requería tozudez y coraje”.

By the early 1960s, the notion of the death of the realistic novel had caught on among young American writers with the force of a revelation. This was an extraordinary turnabout. It had been only yesterday, in the 1930s, that the big realistic novel, with its broad social sweep, had put American literature up on the world stage for the first time. In 1930 Sinclair Lewis, a realistic novelist who used reporting techniques as thorough as Zola's, became the first American writer to win the Nobel Prize. (1989).

El texto de Wolfe coincide, hasta cierto punto, con el ensayo que apenas unos años antes, en 1982, había publicado Don Graham en *Studies in American Fiction*, defendiendo la pervivencia del naturalismo en la ficción norteamericana, “Naturalism in American Fiction: A Status Report”. El texto de Graham es mucho menos extenso y el tono es más sosegado que el de Wolfe, pero la argumentación es prácticamente idéntica, como también lo son los elementos esgrimidos por ambos.

Hay dos párrafos en especial que guardan una interesante similitud. En el primero de ellos, también Graham menciona la fecha de 1960 como decisiva para el giro en las tendencias literarias norteamericanas hacia “lo cómico, lo grotesco, lo surrealista” en Norteamérica. Los escritores más reputados, añade Graham, - Nabokov, Barth, Vonnegutt, Gass – “se han vuelto fabuladores o fabulistas” y apunta al escritor Philip Roth como el inspirador de estas tendencias.

That tendency was heralded by Philip Roth as early as 1960 in his essay in *Commentary*, “Writing American Fiction”, in which he repudiated

mass reality, specifically a sensational Chicago murder of two teenage girls that, via media exploitation, turned into parody of the American Dream. (Graham, 1982: 8)

Wolfe, como Graham, señala la influencia que Roth ha tenido en los jóvenes escritores, e incluso va más allá, asegurando que esta fue decisiva en su cambio de actitud⁷⁶.

He made a statement that had terrific impact on other young writers. We now live in an age, he said, in which the imagination of the novelist lies helpless before what he knows he will read in tomorrow morning's newspaper. "The actuality is continually outdoing our talents, and the culture tosses up figures daily that are the envy of any novelist." (Wolfe, 1989).

Por supuesto, la afirmación de Roth que Wolfe cita, pertenece al mismo ensayo al que Graham alude y que fue publicado en la revista *Commentary* (Roth, 1961). Wolfe se refiere a los escritores de las nuevas tendencias como "neo-fabulistas" e incluye entre ellos a Borges, Nabokov, Becket, Pinter, Kundera, Marquez y "sobre todo, Kafka". En el segundo párrafo mencionado más arriba, Graham se refiere a la narrativa que estos autores están escribiendo.

Fabulation, sur-fiction, irrationalism, metafiction, parafiction – the names continue to multiply – command far more attention today than naturalism. (Graham, 1982: 1).

Wolfe encuentra aún otros nombres para estas nuevas tendencias literarias, si bien no muy diferentes de los citados por Graham.

⁷⁶ Paradójicamente, Wolfe ha declarado en varias ocasiones su admiración hacia la obra de Roth, si bien refiriéndose a su período realista, en concreto por sus "viñetas dickensianas y sus excelentes diálogos" (Dundy, 1966). Wolfe alaba de nuevo obras como *Letting Go* o *Portnoy's Complaint*, "For my money, the best of the current novelists is Philip Roth. I think he is terrific" (Wolfe en Bellamy, 1974). En una entrevista previa asegura que "A novelist who I admire most in this country is Philip Roth. He's a fabulous writer. The guy's terrific. He's the closest thing we have to a Dickens" (Swertlow, 1973). Si bien, los intentos de Roth de crear un marco mítico solo tienen un efecto negativo sobre su obra, según Wolfe.

New types of novels came in waves, each trying to establish an avant-garde position out beyond realism. There was Absurdist novels, Magical Realist novels, and novels of Radical Disjunction (the novelist and critic Robert Tower's phrase) in which plausible events and plausible characters were combined in fantastic or outlandish ways, often resulting in dreadful catastrophes that were played for laughs in the ironic mode. (Wolfe, 1989)

Parece claro que tanto Wolfe como Graham coinciden en su apreciación del rumbo que ha tomado la novela del momento⁷⁷, pero mientras que el primero reclama una vuelta al realismo, el segundo defiende la presencia del naturalismo a lo largo del siglo XX en las letras norteamericanas. Y lo hace además citando a menudo los mismos nombres que Wolfe emplea como ejemplos de escritores realistas – Lewis, Faulkner, Hemingway, Steinbeck, Mailer... Incluso coinciden en mencionar a Lionel Trilling como el crítico que abrió el fuego contra la novela realista/naturalista.

Se trata, en realidad, de una cuestión de matices y todo el texto de Wolfe podría sostenerse igualmente sin cambiar su sentido ni significado si se sustituye el término *realismo* por el de *naturalismo*. Ambos géneros fueron desplazados por nuevas tendencias y ya se ha visto, además, que ambos géneros comparten buena parte de sus señas de identidad. En cualquier caso llama la atención que Wolfe no mencione ni una sola vez, en las más de cuarenta mil palabras de su manifiesto, el género naturalista y más cuando dicho género y el nombre de Zola rara vez aparecen separados. Tan solo en una ocasión, hasta donde hay constancia, Wolfe ha reconocido el carácter naturalista de una de sus obras, *The Bonfire of the Vanities*. Fue en una

⁷⁷ Apreciación que también coincide, por cierto, con la de Donald Pizer, para quien “realism, as defined and practiced by Howells, has been confined to modern American fiction to a relatively minor role, naturalism, in its various interests and strategies, has continued to flourish. This is not to say that naturalism has been the principal force in American fiction since the turn of the century. Since the 1920s, the novel of social realism has had as a constant complement a fiction of the fantastic or fabulistic, whether as expressed by the sophisticated cleverness of a group of 1920s writers led by James Branch Cabell or by the more intellectualized allegories of such 1960s and 1970s figures as John Barth, Thomas Pynchon, and Donald Barthelme.” (1995: 13).

entrevista que tuvo lugar en 1988, entre la publicación de la novela (1987) y la aparición de su manifiesto literario (1989).

I wanted to prove that it was not only possible but desirable to write the kind of novel that had been classified as dead for the past 40 years, the big naturalistic novel of contemporary life. (Wolfe en Taylor, 1988).

En lo sucesivo las menciones de Zola como modelo literario son frecuentes, pero siempre vinculado al realismo, no al naturalismo (Wolfe en Angelo, 1989; Wolfe en Plimpton, 1991; Wolfe, 2006; Wolfe en Cole, 2006). La explicación podría estar, por una parte, en el prestigio que llevan asociado una y otra etiquetas genéricas. El realismo y el naturalismo norteamericano nunca han sido muy apreciados, ni por la crítica, ni por la historiografía literaria. Al lado de nombres como Zola, Balzac, Faulkner, Hemingway o Steinbeck, los de Howells, Dreiser, Norris, e incluso London o Crane, no son sino notas a pie de página. Por lo tanto es posible que haya sido el deseo de asociar su firma a la de los gigantes de la literatura y no a la de escritores de segunda fila lo que haya llevado a Wolfe a presentarse a sí mismo como continuador de la más prestigiosa tradición realista francesa y a incluir además en ella a consagrados autores norteamericanos que, a menudo, muestran rasgos naturalistas en sus textos.

Por otro lado, y en el plano formal, lo que valora Wolfe de los escritores a los que alude en su manifiesto es, sobre todo, la técnica de escritura, el método que les lleva a documentar fielmente la realidad en que se apoyan sus obras de ficción.

Dickens, Dostoyevski, Balzac, Zola, and Sinclair Lewis assumed that the novelist had to go beyond his personal experience and head out into society as a reporter. Zola called it documentation, and his documenting expeditions to the slums, markets, newspapers offices, barnyards, railroad yards, and engine decks, notebook and pen in hand, became legendary. To write *Elmer Gantry*, the great portrait of not only a corrupt evangelist but also the entire Protestant clergy at a time when

they still set the moral tone of America, Lewis left his home in New England and moved to Kansas City. He organized Bible study groups for the clergymen, delivered sermons from the pulpits of preachers on summer vacation, attended tent meetings at the seminaries, all the while doggedly taking notes of five-by-eight cards. (Wolfe, 1989).

Para Wolfe es ahí donde radica el valor de la literatura realista, en su capacidad de nutrirse de los acontecimientos y los personajes que pueblan la vida cotidiana. Sin duda es fácil identificar el esfuerzo de Zola y Lewis por documentarse, en la exhaustiva tarea previa de recogida de datos que Wolfe lleva a cabo antes de escribir cada una de sus novelas. No debe sorprender, por otro lado, esta inclinación a aplicar las técnicas del reporterismo a la novela, teniendo en cuenta su experiencia previa como periodista de éxito y aclamado escritor de narrativa de no-ficción. Wolfe da una gran importancia a la inclusión – acumulación, a veces – de detalles verídicos o *petit faits vrais*, como él los llama, ya que son estos los que proporcionan “la necesaria verosimilitud que convierten la lectura de una novela en un proceso absorbente” (1989).

Sin embargo, y por otro lado, no hay en el manifiesto de Wolfe mención alguna de la filosofía que animaba la narrativa de la que Zola fue precursor, ese filtro científico que transformaba la mirada del escritor y condicionaba el desarrollo de la historia, introduciendo el elemento determinista en las vidas de los personajes.

Naturalistic novels depend to a considerable extent on the accurate and literal observation of reality; (they) purport to present human experience honestly and convincingly; and (they) reflect a deterministic view of events that is derived from the natural sciences and represented in the operation of biological and social forces. (Block, 1970)

Si acaso, la única ‘filosofía’ que anima la propuesta literaria de Wolfe es una breve referencia al efecto del estatus en el comportamiento de los

individuos que pueblan su obra de ficción⁷⁸. Se trata de un pequeño indicio que apenas revela la auténtica importancia que tiene en los protagonistas de sus novelas la influencia del medio ambiente, en especial en la primera, *The Bonfire of the Vanities* (1987), y la tercera, *I Am Charlotte Simmons* (2004). Tanto en una como en otra, el entorno social disuelve la identidad de los protagonistas, Sherman McCoy y Charlotte Simmons, respectivamente, y los transforma en individuos diferentes. Para McCoy su inmersión en el submundo penal de los tribunales del Bronx y el acoso mediático a que le somete la prensa supone un cambio de entorno vital para el que no está en absoluto preparado. Charlotte, por su parte, trasladada de la noche a la mañana de un ambiente familiar de clase baja a la residencia de una prestigiosa y elitista universidad, experimenta una dislocación de valores que pone en cuestión sus metas en la vida y su propia identidad.

Y también en la mejor tradición del género naturalista, el autor acude a la ciencia para respaldar y justificar los cambios experimentados en la personalidad de ambos. Las menciones a las investigaciones del científico José M. R. Delgado evidenciando el carácter transitorio de los rasgos que conforman el carácter del individuo, en *The Bonfire of the Vanities* (1987: 491), anticipan las dudas existenciales que algunos años más tarde va a experimentar la joven protagonista de *I Am Charlotte Simmons*, donde vuelve a citarse al doctor español, ahora en boca de un profesor de neurociencia que asegura a sus alumnos que no existe el “yo”, ni el “alma”, ni tampoco el libre albedrío (281-283), a juzgar por los más recientes descubrimientos científicos. Esta convicción al afirmar la inexistencia del individuo como entidad diferenciada y autónoma, contrasta con los esfuerzos de los personajes – Charlotte Simmons, Conrad Hensley, Sherman McCoy, Jojo Johansen – por reafirmar su identidad. Para Walcutt, “el naturalismo refleja a la vez nuestra fe en la ciencia y nuestras dudas al respecto del

⁷⁸ Se trata, sin embargo, de un factor que para Wolfe reviste la mayor importancia a la hora de construir la vida interior de un personaje y así lo había declarado ya anteriormente: “The psychological development of a person is utterly inseparable from the status that surrounds him. The task of a writer is to show how the social context influences the personal psychology.” (Wolfe en Sanoff, 1987: 57).

método ‘científico’ y quizá debido a que los efectos de la ciencia han sido tan perturbadores y ambiguos, el carácter del naturalismo todavía no ha sido determinado” (Walcutt, 1956: 3).

En la novela naturalista norteamericana tradicional, los personajes acostumbran, casi sin excepción, a proceder de los entornos más bajos de la sociedad, algo que no es frecuente en las novelas de Wolfe, si bien y en este sentido es notable la similitud entre Charlotte Simmons y Carrie Meeber, la protagonista de *Sister Carrie* (2004 [1900]), de Theodore Dreiser, ya que ambas proceden de ambientes deprimidos social y económicamente. Pero, por otro lado, la elevada posición que ocupa Sherman McCoy no le libra de los desastrosos efectos de la presión del entorno, entre otras cosas, porque, como se ha visto, carece de poder real para resistir dicha presión. Sin embargo, tanto él como Charlotte disponen de un recurso genético, más allá de su voluntad consciente, que les permitirá sobrevivir: su capacidad de adaptación. Richard Lehan, en *Realism and Naturalism. The Novel in an Age of Transition* (2005), destaca este aspecto como uno de los rasgos característicos de la novela naturalista.

Darwin’s ideas involved the relationship between genotype and phenotype. Genotype is the sum of total of inherited possibilities of the species; phenotype are individual traits expressed in the interplay between genotype and the environment. What the individual inherits is the capacity to develop certain traits within a specific environment. Genetically, some within the species will adapt; others will not. Literary naturalism involves the study of both possibilities, although the emphasis is usually on the latter. (Lehan, 2005: 101).

Wolfe prefiere exhibir a unos protagonistas capaces de sobreponerse a la presión de un entorno adverso, aunque para ello deban pagar el precio que supone desprenderse de su vieja personalidad. Tanto Sherman como Charlotte se hunden en la depresión y fantasean con la idea del suicidio, especialmente Sherman McCoy. El suicidio, sin embargo, carece de sentido

cuando el individuo ya ha dejado de existir y Sherman McCoy desaparece, víctima del medio que se le adelanta en poner fin a su existencia. En su lugar surge un hombre nuevo, adaptado a un nuevo entorno, capaz de luchar y desenvolverse como el anterior no podía. Las últimas páginas de la novela le muestran enfrentándose físicamente a sus acosadores e incluso disfrutando con ello (650-656). Charlotte Simmons, por su parte, deja atrás, en apenas un semestre escolar, a la chica que era cuando llegó a la Universidad Dupont para convertirse en una joven muy distinta, con diferentes valores y diferentes metas, metas que consigue manejando con destreza las reglas del juego social que imperan entre los estudiantes. Charlotte cambia, se despoja de su vieja identidad pueblerina y acomplejada, se libra de una depresión que está a punto de aniquilarla y reaparece como la estudiante más popular, novia de una estrella del equipo de baloncesto y centro de envidias y admiración. Su adaptación al nuevo entorno en el que reina la superficialidad y las apariencias no podría ser más perfecta. Spencer habría calificado tanto a Sherman como a Charlotte de supervivientes, especímenes superiores capaces de adaptarse y salir victoriosos del proceso de selección natural que tiene lugar en la jungla social.

Es cierto, como afirma Lehan, que la tradición naturalista acostumbra a inclinarse hacia la destrucción – moral y física – del individuo como resultado de su lucha con el entorno, pero esto no es más que una elección que el autor hace, una vez planteado el conflicto inicial y es ahí, en la naturaleza del conflicto que pone en movimiento la narración, donde Wolfe coincide plenamente con la filosofía de dicha tradición.

Se menciona más arriba que esta adaptación se produce de forma independiente de su consciencia, que se trata de una reacción que surge a partir de su propia naturaleza, de su herencia genética, como asegura Lehan. Las reacciones nacidas del funcionamiento mecánico asociado a la naturaleza animal del ser humano, es una constante de la narrativa naturalista y así como en las novelas de Wolfe. Estas reacciones se manifiestan al margen de la

voluntad de los personajes y regulan las relaciones sociales y del individuo con el entorno y por la misma ausencia de la voluntad del agente que actúa, este queda libre tanto de culpa como de mérito. Es el caso de Conrad Hensley, en *A Man in Full* (1998), donde sus actos heroicos o altruistas carecen del valor moral que se le atribuye a quien elige conscientemente entre varias opciones. Cuando salva a Kenny, su amigo y compañero de trabajo, reacciona de forma instintiva y no como consecuencia de una decisión meditada y consciente⁷⁹.

For the first time he let the thought form in his mind: They all think I'm some kind of hero.

The notion was not exhilarating. On the contrary, he felt like a fraud. When he dove at Kenny, it had not been an act of calculated bravery in the teeth of dreadful, well-known odds. He had just . . . done it, in a moment of terror. (119)

Igual que sucede con Henry Fleming, el protagonista de la novela de Stephen Crane, *The Red Badge of Courage* (1990 [1895]), Conrad descubre que valor o cobardía son, con frecuencia, reacciones independientes de la voluntad consciente (Horsford, 1986: 123; Ruland y Bradbury, 1991: 229).

Esta misma subordinación a los instintos más elementales convierte a los personajes masculinos de las novelas de Wolfe, en meras marionetas en lo que se refiere al impulso sexual. Sherman McCoy, Larry Kramer, Charlie Croker, Farek Fanon, Jojo Johansen, todos se revelan incapaces de resistir el impulso sexual y el autor describe los encuentros carnales como actos puramente físicos, carentes de cualquier componente emocional o afectivo.

⁷⁹ Wolfe, sin duda, tiene en mente las teorías de Edward O. Wilson, quien afirma que este tipo de reacciones automáticas en defensa de otro ser humano son producto de la evolución genética: "He (E. O. Wilson) says that a lot of the moral choices that we think we're making freely are programmed genetically. For example, the tendency of most adults to go out of their way even at the risk of their own life and limb to protect small children, even if they're not their own children. There's something in us that makes us want to protect those small creatures. He maintains that this is the product of the evolution." (Wolfe en Robinson, 1999).

La crudeza con que Tom Wolfe describe los encuentros físicos de Charlotte Simmons con Adam Gellin y con Hoyt Thorpe es consecuencia de un intento deliberado de mostrar las relaciones íntimas en términos absolutamente fisiológicos, de las que se encuentra por completo ausente el romanticismo.

His pace started to quicken. Rut rut rut rut rut rut her body shook shook shook shook shook and bounced bounced bounced bounced bounced from his jolt jolt jolt jolt jolt his eyes tightened his face turned red and scrunched scrunched scrunched scrunched scrunched his teeth clenched clenched clenched clenched from deep in his throat a grunt grunt grunt grunt until finally he let out a loud, prolonged moan and slowly eased back off her, out of her, and lay there half on his side and half on top of her. (481).

En ninguna de las novelas analizadas aparece el amor romántico, ninguno de los personajes está enamorado y las relaciones entre hombres y mujeres están reguladas por la atracción física o por el cálculo interesado de las posibles ganancias que conllevan en los ámbitos social y material. Es el caso de Raymond Peepgass y Martha Croker, quienes evalúan, cada uno por su parte, los costes y beneficios que les reporta la relación que establecen y que más puede llamarse de conveniencia, que sentimental. Para Martha, Raymond es la llave que le abrirá, de nuevo, las puertas de la vida social de la ciudad.

What will people think if I start going around with Mr. Raymond Peepgass? The name is one of those unfortunate names, like Cockburn or Hogg or Fogg, but people soon get over that. I don't dare question him directly about it, but he doesn't seem to have all that important job at PlannersBanc, although, for whatever reason, he was important enough for somebody to invite him to the Lapeth show, and I know very well how much those table seats cost. Well . . . I think I could . . . relax with Ray. I don't think he would be very demanding. (625).

Y Raymond, por su parte, tampoco es demasiado exigente, todo lo que desea es la posibilidad de ascender socialmente que Martha le proporciona y

eso le basta. En un mundo donde el primer objetivo es sobrevivir y el segundo ascender en la pirámide trófica, el amor romántico es solo un lastre y los individuos guían sus actos y toman sus decisiones basándose en factores egoistas.

A pesar de todo, los personajes conservan en su interior pulsiones emocionales que les llevan a adoptar actitudes altruistas, a veces en contra de sus propios intereses, como es el caso de Sherman McCoy, quien se niega en un primer momento a grabar disimuladamente las conversaciones con su amante para obtener así una declaración autoinculpatoria por parte de ella. O como cuando Conrad Hensley ayuda al joven homosexual acosado por los matones de la prisión, exponiéndose él mismo a la venganza de estos. Y Charlie Croker, por su parte, se debate entre la opción de mantener su ofrecimiento de ayuda a su mejor amigo, o la posibilidad de salvar su imperio económico, cuando bajo un planteamiento puramente práctico ni siquiera existiría tal dilema. Esta tensión entre la actitud superviviente y egoísta por un lado y el intento de conservar unos valores morales mínimos es característica también de la novela naturalista, tal y como asegura Donald Pizer (Pizer, 1993: 6).

Pero este conflicto que atenaza a los personajes y les sume, con frecuencia, en la desesperación, se extiende más allá del terreno de la ética para abarcar a toda su existencia y la lucha entre las fuerzas condicionantes y la voluntad del individuo para ejercer el control de sus circunstancias impregna las novelas de Wolfe. El autor expone, por un lado las evidencias científicas que parecen ratificar la desaparición del alma del ser humano, la inexistencia de nada que trascienda la pura materia mensurable y predecible⁸⁰, pero por otro apunta a la presencia de algo más, una esencia indefinible que alimenta la voluntad de Conrad Hensley y le ayuda a

⁸⁰ Esta ausencia de una figura divina, fuente de un código moral que regule la conducta de los seres humanos, no tiene por qué conducir necesariamente a un relativismo ético, en opinión de Thomas Austenfeld (2007: 33-42). Incluso en el universo mecanicista propio de la novela naturalista hay sitio para la ética, asegura Austenfeld, y la historia de la filosofía ofrece válidos y convincentes modelos éticos, aun en ausencia de una dimensión trascendente, desde la virtud aristotélica al contrato social.

sobreponerse a las más desesperadas circunstancias que puedan imaginarse. Esa “chispa divina” de la que Conrad le habla a Charlie Croker hace que incluso el más desposeído de los hombres sea capaz de conseguir la fuerza necesaria para controlar su propia vida. Y aparece de nuevo en Jojo Johansen, el jugador de baloncesto, que parece tenerlo todo hasta que un día abre los ojos, gracias a circunstancias fortuitas, y descubre que la suya es una existencia dorada, pero tutelada y vacía. Tanto Conrad como Jojo encuentran en las enseñanzas de los filósofos griegos la fuerza moral para rebelarse y dirigir sus actos, resistiendo a sus respectivas presiones condicionantes.

Wolfe, siempre ambiguo, juega con las modernas ideas científicas acerca de la naturaleza del individuo y a la vez sugiere la presencia del espíritu humano, ese “ghost in the machine” que jamás podrá ser atrapado por los instrumentos de medición. Y al hacerlo se ajusta en gran medida a aquellas características que constituyen el núcleo de toda narración naturalista, independientemente de accidentes, como el momento histórico o el foco en una determinada clase social.

Por otro lado, procedan de un extremo u otro de la pirámide social, los personajes con frecuencia experimentan un desolador sentimiento de indefensión ante las fuerzas del universo que parecen dirigir su vida. El último capítulo de *The Bonfire of the Vanities* se abre con Sherman McCoy descubriendo que, aun cuando su vida, tal y como la conocía hasta ese momento, se derrumbe como un castillo de naipes en un vendaval, el resto del mundo, La Vida, continúa indiferente a sus padecimientos y el amanecer de un día luminoso cuando él se dirige hacia los juzgados a enfrentarse con sus acusadores, se le antoja una burla cruel.

It was a sunny day this time, a balmy day in June. The air was so light it seemed pure and refreshing, even here in the Bronx. A perfect day, in short; Sherman took it badly. He took it personally. How very heartless! How could Nature, Fate – God – contrive such a sublime production for his hour of misery? (627).

El pasaje recuerda al párrafo que da inicio al último capítulo del relato “The Open Boat” (1898), de Stephen Crane donde se muestra la indiferencia de la Naturaleza hacia los sufrimientos de los hombres. Los náufragos se enfrentan a su destino final, mientras el cielo se tiñe de colores.

When the correspondent again opened his eyes, the sea and the sky were each of the gray hue of the dawning. Later, carmine and gold was painted upon the waters. The morning appeared finally, in its splendor, with a sky of pure blue, and the sunlight flamed on the tips of the waves. (2004 [1898]: 297)

A Conrad Hensley, zarandeado por el destino en *A Man in Full*, la Naturaleza le transmite la idea de su propia pequeñez e irrelevancia,

His mouth fell open slightly, and his eyes began to gaze far beyond the Cyclone fence, far beyond the Bolka Rendering Works and the freeway pilings and the San Francisco Bay and the California littoral. It was the sort of look people get when they are about to consider what insignificant specks they are in the immense and incomprehensible scheme of things, if, indeed, there is a scheme at all. (101).

Y Theodore Dreiser, por su parte, inicia el Capítulo VIII de la novela *Sister Carrie*, reflexionando sobre la ambivalencia de la voluntad humana, capaz de elevarle por encima de las bestias, pero no lo suficiente como para que la razón prevalezca sobre su parte animal. Su libre albedrío se halla, pues, a merced de fuerzas que es incapaz de controlar.

Among the forces that sweep and play throughout the universe, untutored man is but a wisp in the wind. (Chapter VIII).

Esta relación de poder asimétrica del ser humano con el Cosmos es otra constante del género y da lugar a la tensión de la que Norris habla en su novela y que amenaza con desgarrar a los personajes de la narrativa naturalista. “In this intermediate state he wavers – neither drawn in harmony

with nature by his instincts nor yet wisely put himself into harmony by his own-free will.” (Chapter VIII)

Sin embargo, cuando Charles W. Walcutt describió el naturalismo como una “corriente dividida”, estaba afirmando la ambivalencia del género, capaz de expresar tanto un pesimismo determinista, como un optimismo trascendental y esta es una de las razones de su pervivencia en la literatura norteamericana (Ruland y Bradbury, 1991: 232). De igual forma, el enfrentamiento del hombre con el cosmos, sus derrotas y sus triunfos, su incertidumbre ante la complejidad de una vida que debe ser vivida en ausencia de valores, todo ello convierte la obra de ficción de Tom Wolfe en un buen ejemplo de la narrativa naturalista más actual.

Es cierto que Wolfe se aparta en ciertos aspectos de la tradición del género, pero también lo es que las circunstancias ya no son las mismas, ni mucho menos, que cien años atrás. Las condiciones económicas y sociales han cambiado significativamente, en especial en lo relativo a la expansión de la clase media y en el acceso a comodidades y bienes materiales. Pero en esencia, los seres humanos siguen teniendo que enfrentarse con los mismos elementos determinantes. La presión del medio social para conformar el comportamiento del individuo de acuerdo a la norma, la omnipresencia de fuerzas económicas que dirigen la vida de la nación y la contribución de la ciencia a la anomia identitaria, con sus informes que niegan la existencia de nada que no sean leyes mecánicas y biológicas, empujan a los seres humanos a tomar parte en un juego social en el que las únicas reglas válidas son las que establecen las dinámicas de poder.

Tom Wolfe, como otros escritores de la segunda mitad del siglo XX, recoge las mismas preocupaciones vitales y las mismas convenciones literarias que utilizaron los precursores del género naturalista y los envuelve en las circunstancias del momento histórico en el que le ha tocado vivir. El resultado, a caballo entre la tradición y la innovación, reclama una redefinición del género para adaptarlo, como han hecho los escritores, a las

nuevas circunstancias. Es preciso un reconocimiento formal de que en este nuevo naturalismo, y a pesar de que algunos elementos hayan cambiado, el núcleo que constituye su esencia, y del que hablaba Eric Carl Link, sigue presente.

7. Conclusiones

Dos han sido los objetivos que han animado este trabajo desde su inicio: El primero, llevar a cabo un análisis crítico de las obras de ficción de Tom Wolfe que destaque el relevante papel que las relaciones de poder desempeñan en la interacción de los personajes, en la elaboración de la trama y en el retrato que el autor dibuja de la sociedad norteamericana. Como segundo objetivo se pretendía señalar los elementos que permiten vincular sus novelas con aquellas que integran la tradición del género naturalista en su país. Por ello, y a fin de establecer el contexto literario apropiado, se consideró conveniente examinar, en primer lugar, las características particulares del naturalismo americano, dado que los rasgos genéricos de este van a estar siempre presentes en el análisis de las novelas de Wolfe.

Naturalismo americano; una influencia que perdura

El género naturalista norteamericano estuvo considerado durante algún tiempo como una etapa de escasa relevancia dentro de la historia literaria de este país y aun hoy es contemplada por buena parte de los críticos e historiógrafos como una transición entre el realismo de Mark Twain y Henry James y el modernismo de Faulkner, Hemingway y Steinbeck. La atención que el género recibió durante la primera mitad del siglo pasado, por tanto, fue escasa y superficial. Sin embargo, a partir de la década de los años cincuenta una corriente de investigación literaria impulsada por académicos como Charles Walcutt, Harold Kolb o Donald Pizer dio origen a estudios y revisiones que proporcionaban una nueva visión del género y reivindicaban valores que hasta entonces habían pasado desapercibidos. Esta tendencia revisionista se enriqueció a partir de los años 80 y 90 con nuevas

aproximaciones a las obras realistas y naturalistas, en esta ocasión bajo perspectivas históricas y sociales. Merece la pena destacar la contribución realizada a lo largo del tiempo por Donald Pizer, quien con sus numerosos estudios sobre obras y autores ha impulsado, en gran medida, la revalorización de estos dos géneros y el reconocimiento de que la influencia naturalista se halla presente en destacados escritores a lo largo de todo el siglo XX.

Tal vez lo primero que llama la atención en el momento de consultar la abundante bibliografía sobre el realismo y el naturalismo sea la diversidad de puntos de vista a la hora de enumerar los rasgos que los definen. Mientras que ciertos críticos se fijan en las características formales, la imaginería recurrente y la filosofía que los animan, para otros en cambio son fundamentales factores extraliterarios como los contextos histórico y social que dieron origen a las obras consideradas. Todos ellos, sin embargo, coinciden en señalar la presencia de ciertos aspectos comunes en las obras del género, si bien la importancia que les dan a unos y a otros varía en función de la perspectiva teórica con que los examinan. Así, por ejemplo, es posible destacar el esfuerzo de los escritores naturalistas por reflejar la realidad de forma precisa, que los lleva a realizar una laboriosa recogida de datos, a menudo sobre el terreno, con el fin de documentarse acerca del tema tratado. Todos ellos, además, acuden a la ciencia como soporte de una filosofía determinista que condiciona a los personajes de sus novelas. El medio social y las reacciones instintivas, asociadas a su naturaleza animal y a su herencia genética, ejercen una influencia insuperable, que conduce con frecuencia a un desenlace fatal. De ahí el pesimismo que tradicionalmente se ha asociado al género y que junto con el determinismo han sido los rasgos más visibles. Pero otros elementos se hallan igualmente presentes: el ascenso que el agnosticismo experimentó hacia el cambio de siglo, una nueva visión de las relaciones sexuales y de la fuerza irrefrenable de los instintos naturales, y las dudas y ansiedades producidas por los cambios económicos y sociales que estaban teniendo lugar. Además, la implantación a escala nacional de un

sistema capitalista que excitaba el consumo a la vez que explotaba sin pudor a las clases más bajas generó en la sociedad una buena dosis de alienación que los escritores naturalistas recogieron y plasmaron en sus novelas. Son estos aspectos, pues, los que más tarde se intentará encontrar en Tom Wolfe, con el fin de vincular su obra de ficción con la tradición naturalista norteamericana.

Poder: concepto y elementos relevantes

Dado el importante papel que el poder iba a desempeñar en esta labor, se consideró oportuno realizar una aproximación previa a este fenómeno social, que encierra la paradoja de que si bien por un lado resulta tan familiar que cualquier persona es capaz de identificarlo cuando debe tratar con él en la vida cotidiana, por otro, su naturaleza abstracta e intangible hace que sea difícil encontrar dos definiciones del mismo coincidentes. Como se vio, una posible explicación radica en el hecho de que quienes lo han estudiado, a menudo, han adoptado puntos de vista relacionados con el objeto de su interés, sea este político, militar, económico o social, lo que en definitiva ha influido en la interpretación que han hecho de él.

También los objetivos particulares del presente trabajo han condicionado de alguna manera su particular aproximación y dado que el interés se centraba en las manifestaciones del poder tal y como es ejercido por el individuo, antes que por las superestructuras sociales, pareció oportuno adoptar una postura coincidente con C. W. Mills y con Steven Lukes, para quienes el poder es ante todo una capacidad, la de ejercer la propia voluntad. Por otro lado, se veía también que, con frecuencia, asociado al dominio ejercido por alguien poderoso se encuentra la resistencia ofrecida a este y así, los actores que toman parte en una relación desde una posición desfavorable intentan emplear los recursos de que disponen, por escasos que sean, para oponerse a la influencia que sobre ellos y sus vidas ejercen fuerzas superiores a las suyas.

En cuanto a las fuentes de las que los actores individuales extraen el poder, Thomas Hobbes, en *Leviathan*, proporciona la que parece una acertada clasificación, dividiéndolas en lo que él denomina, *poderes naturales*, esto es, aquellos derivados de las facultades del cuerpo, como la inteligencia, la fuerza o la belleza y *poderes instrumentales*, que son aquellos otros que se adquieren mediante los primeros, como la riqueza, los conocimientos o las amistades, por ejemplo.

Como quiera que nadie dispone ni de las mismas fuentes, ni de ellas en la misma medida, acaban por surgir, antes o después, las preguntas de cuánto poder dispone un actor determinado, si es mucho o poco, o incluso si es más o menos que el que posee otro actor en conflicto con el primero. Se respondía a estas preguntas con el apoyo de las reflexiones del propio Hobbes y de las de Anthony Kenny y William G. Domhoff, concluyendo que son los intereses de cada individuo y el propio contexto los factores que determinan si tiene mucho o poco poder. De nada le sirve a una persona el poder que proporciona la acumulación de riquezas, si lo que ansía lograr es el amor verdadero, ni el poder militar a quien aqueja una enfermedad para la que no conoce la cura. Son los intereses del actor los que determinan si una habilidad o herramienta material se convierte o no en una fuente de poder. Siguiendo el mismo razonamiento se concluía que, entre dos actores en conflicto por la consecución de un mismo objetivo, tendrá mayor poder aquel capaz de lograr su meta, imponiéndose sobre su rival.

Así pues, y una vez determinadas, para la tarea propuesta, la naturaleza del poder, sus fuentes o vehículos, la función que los individuos le asignan y la regla que permitirá determinar la cantidad de poder de que disponen, se dedica la siguiente parte del trabajo a examinar la obra de Tom Wolfe previa a las novelas que van a ser analizadas. Los trabajos literarios de Wolfe, sean periodísticos o de ficción, se hallan vinculados por auto-referencias, citas y el respaldo de unos mismos presupuestos morales que, al cabo de los años, se

han mantenido inalterados. Por estas razones, pareció que conocerlos, contribuiría a entender y apreciar mejor el valor de su obra de ficción.

Ensayo y no-ficción: Confrontación social e individualismo

Así, se vio que sus primeras influencias vienen de su entorno familiar; su inclinación hacia la escritura le llega de su padre y hacia las artes, en general, de su madre. De su afición al dibujo y del deseo de convertir el texto escrito en el equivalente lingüístico a una imagen artística pudiera provenir su peculiar y llamativo estilo de escritura de sus primeros tiempos, cuando incluso acompañaba sus textos con caricaturas hechas por él mismo.

Por otro lado, su educación en un ambiente familiar armónico, en un hogar sureño de clase media, sin duda tiene mucho que ver con los valores morales interiorizados en esta primera etapa de su vida. En sus años de formación académica, Wolfe aparece igualmente bien integrado en su entorno; toma parte en actividades escolares, colabora en el periódico estudiantil y destaca en la práctica del deporte. Si acaso algo llama la atención, es la ausencia de la clásica rebeldía adolescente y aquí aparece una de las primeras paradojas del autor: será más tarde, durante su juventud y madurez, como escritor profesional cuando esta rebeldía se manifieste. Sin embargo, será una rebeldía a la inversa, en la que defenderá unos valores morales que, en la segunda mitad de siglo, serán vistos como caducos y fuera de lugar, valores que están relacionados con el aprecio a una relación familiar estable, a las raíces culturales y la importancia del esfuerzo y dedicación en la ocupación elegida.

En su etapa académica, por otro lado, recogerá notables influencias. La primera de ellas de su profesor Marshall Fishwick, destacado pionero de los Estudios Culturales, que imbuirá en el joven Wolfe el hábito de otorgar a la cultura popular un valor hasta entonces desconocido en los círculos académicos. De estos años también, data la influencia que los estudios sociológicos de Max Weber ejercieron sobre él. Weber, con sus trabajos

acerca del peso que la clase social tiene en el comportamiento del individuo, marcaría su obra literaria posterior. Wolfe siempre ha reconocido que comenzó a interesarse en las ciencias del comportamiento durante su juventud y que buena parte de este interés se debe al contacto con la obra del sociólogo alemán.

Y todavía es posible encontrar en su etapa de estudiante un rasgo más que le acompañaría durante el resto de su vida: el afán de notoriedad. Wolfe asegura haberse sentido frustrado por la dificultad para destacar de entre sus compañeros, en esos años en los que era corriente entre los jóvenes estudiantes adoptar poses extravagantes. Pronto, sin embargo, podrá desahogar este deseo de expresar su individualidad; al poco tiempo de empezar su carrera profesional como periodista empieza a dar muestras de un estilo de escritura personal e innovador. Empleando todas las posibilidades gráficas y lingüísticas del texto impreso, Wolfe se une a una corriente renovadora dentro del periodismo norteamericano, el *New Journalism*, convirtiéndose en su portavoz y figura más visible. A ello se añade su decisión de adoptar un aspecto personal igualmente inusual; vestido de impecable blanco, su vestimenta no tarda en convertirse en un rasgo que le identifica y se convierte en una seña de identidad. Este estilo en el vestir, que desde entonces ha mantenido siempre en sus apariciones públicas, responde a su deseo de destacar y llamar la atención, pero también transmite un mensaje coherente con los valores que defiende por medio de su trabajo literario; los de un caballero sureño de épocas pasadas, un poco fuera de lugar en la Norteamérica actual. Wolfe siempre ha dado una gran importancia al atuendo y en sus novelas describe con todo lujo de detalles las prendas que lucen los personajes, sus marcas comerciales e incluso su precio. Para el escritor, esta información sitúa al personaje en la sociedad en la que vive e informa con precisión de su personalidad y actitud hacia la vida. En su caso, la ropa se convierte al mismo tiempo en calculada imagen personal y en señal de rebeldía.

Sus primeros trabajos periodísticos se ocuparán de individuos y grupos que destacan, por una u otra razón y que, a su manera, se resisten a someterse a un estilo de vida normalizador. Se vio en la 2ª parte de este trabajo que sus dos antologías publicadas en la década de los años sesenta, *The Kandy Kololed Tangerine-Flake* y *The Pump House Gang*, ofrecen una buena muestra de la irrupción de modos de vida alternativos en la sociedad norteamericana de este momento histórico.

Wolfe proporciona para ello una explicación socioeconómica: se trata del dinero que tras la Segunda Guerra Mundial ha llegado a las clases media y baja, permitiéndoles expresarse como hasta entonces no habían podido hacerlo. En grupos o individualmente, las personas se niegan a aceptar el *American Way* y utilizan el poder que les proporciona el dinero y tiempo libre del que ahora disponen para crear lo que Wolfe denomina ‘*estatusferas*’, donde ejercen el control de las normas que regulan el estatus. Como individuos, se vuelcan en ocupaciones que expresan verdaderamente quiénes son, que muestran lo que él llama “The Real Me”, modificando su aspecto mediante la cirugía plástica, encerrándose en una mansión diseñada a su capricho o adquiriendo toda clase de vehículos y artilugios electrónicos. El dinero se ha convertido – literalmente – en la moneda de cambio del poder y por una vez las élites permiten, sino una distribución equitativa, sí al menos que alcance a clases sociales hasta entonces absolutamente desempoderadas. Una y otra vez, Wolfe muestra ejercicios de resistencia, a pequeña escala, es cierto, pero que permiten a los actores individuales el suficiente control de sus vidas como para ocasionar lo que él llama “una explosión de felicidad”, por toda Norteamérica.

Sin embargo, en lo relativo a ejercicios de control, los personajes reflejados en sus dos trabajos de no-ficción superan a todo cuanto había hecho hasta entonces. En el primero de ellos, *The Electric Kool-Aid Acid Test*, muestra al escritor Ken Kesey en su propia *estatusfera hippie*, segregada de la sociedad convencional. Kesey, gracias a los ingresos

procedentes de su exitosa primera novela, había creado una microsociedad en torno a su persona, regida por leyes propias, pero con su particular estructura jerárquica interna. Su fuente de poder, aparte del dinero mencionado, era el carisma, gracias al cual se muestra capaz, en el relato de Wolfe, de imponer su voluntad – aun cuando lo haga de forma indirecta – sobre sus seguidores y sobre su entorno. El carisma, sin embargo, necesita ser reafirmado constantemente y Kesey, en parte, sobrevalorando su poder debido a los efectos de la droga, terminará acumulando un fracaso tras otro y retornando a su condición de hombre normal y corriente.

El caso de los pilotos del ejército y de los astronautas que Wolfe presenta en *The Right Stuff* es incluso más dramático. Estos hombres ponen en peligro su vida a diario, al tomar parte en una actividad que presenta un elevadísimo porcentaje de accidentes mortales. Su forma de afrontar el miedo a la muerte radica en su confianza en sus *poderes naturales*, en su capacidad para ejercer el control tanto sobre las máquinas que manejan, como sobre sus propias reacciones biológicas – el miedo paralizante – ante situaciones de riesgo extremo. Este grupo reducido y cerrado sobre sí mismo, auténtica *estatusfera* militar, ofrece una afirmación de rebeldía ante el determinismo impuesto por una tecnología imperfecta, que puede fallar a miles de metros de altura y a velocidades supersónicas, simplemente negándose a aceptar que haya ningún problema en vuelo que no puedan resolver.

En cualquier caso, la tensión entre determinismo fatalista y control permanece irresuelta, pues nunca llega a saberse si ese veintitrés por ciento de fallecimientos en acto de servicio, que Wolfe menciona, se debe casos de simple ‘estupidez’, como ellos afirman, o a accidentes, fallos mecánicos y acumulaciones de circunstancias fortuitas, que ningún ser humano hubiese sido capaz de contrarrestar. Wolfe, sin embargo, al concluir la narración con el relato del terrible accidente de Chuck Yeager, del que consigue, a pesar de todo, salir con vida, transmite el mensaje implícito de que es posible vencer

ese determinismo fatalista, aunque tal vez solo para aquellos que, como el piloto, se hallan en lo más alto de la pirámide del poder.

Por otro lado y en sus ensayos, Wolfe ha explorado las relaciones entre los distintos grupos culturales, étnicos y sociales que componen el mosaico de un país que siempre se ha preciado de su diversidad, pero que adolece, en su opinión, de fracturas y diferencias irreconciliables. En *The Painted Word* muestra a un grupo que impone su voluntad – sus normas de apreciación estética y económica – sobre el mundo del arte, dictando la agenda de quién está dentro y quién se queda fuera. Las condiciones que Robert Dahl proponía para aceptar la existencia de una élite de poder y que se han visto en el segundo capítulo, parecen cumplirse en este caso, ya que Wolfe proporciona datos detallados de quiénes la componen y de la forma en que ejercen un control hegemónico sobre el mercado y las tendencias artísticas en todo el país, en contra de los intereses de aquellos artistas que se alejan de dichas tendencias.

En otros ensayos examinados – “Radical Chic. That Party at Lenny’s” y “Mau-mauing the Flak Catcher” – Wolfe satiriza la problemática interacción entre las clases altas y las bajas y la forma en que estas últimas emplean el escaso poder de que disponen para lograr sus metas. La fiesta en el apartamento del matrimonio Bernstein es un buen ejemplo de las contradicciones y la inseguridad que alberga la clase alta liberal, que le lleva a tratar de ayudar a grupos desfavorecidos, incluso a aquellos que pretenden desmontar el mismo orden social que les mantiene en la cima. En la fiesta sobre la que Wolfe informa, al aceptar esta élite de forma implícita que sus invitados son víctimas de la injusticia social – injusticia por la que ellos resultan favorecidos – los anfitriones y sus amigos se sitúan en una posición de inferioridad moral, desde la cual resulta difícil responder a los ataques y acusaciones que reciben.

Los grupos, social, económica y culturalmente desempoderados, recurren en ocasiones a la violencia, como es el caso del Black Panther Party, aunque

a menudo la amenaza se demuestra más eficaz que el ejercicio de dicha violencia en sí misma. Por otro lado, esto es algo comprensible, ya que si bien la fuerza física es el último recurso de quienes carecen de ningún otro, tal y como afirman los activistas negros, su empleo resulta una fuente de poder de escaso valor, en términos de costes y beneficios, en la sociedad moderna. De ahí que los grupos étnicos retratados en el segundo de estos ensayos hayan desarrollado estrategias basadas en la amenaza y la intimidación. Resulta igualmente interesante observar cómo los actores recurren a un juego estratégico en el que la apariencia de que se posee una cantidad de poder elevado, resulta más importante que el poder real de que se dispone, ya que este no va a ser nunca utilizado. Este juego de apariencias se revela endémico de la sociedad moderna y más adelante, en el estudio de las novelas analizadas, se podrá observar cómo es puesto en práctica a todos los niveles sociales.

Wolfe ya había mostrado su interés por las ciencias sociales en sus primeros trabajos, cuando describió los estudios del antropólogo Edward T. Hall, que sugerían la influencia del entorno sobre el comportamiento de los individuos. El reportaje “O Rotten Gottam – Sliding Down the Behavioral Sink” (1968b) es el primer ejemplo dentro de su producción literaria de ese determinismo, con el que, apoyándose en investigaciones científicas recientes, Wolfe jugará en su obra de ficción. Los estudios del neurólogo español José M. R. Delgado reforzarán la idea de un ser humano condicionado, no solo por el entorno social, sino por las reglas mecánicas del funcionamiento del cerebro, lo que pone en duda incluso la existencia del ‘yo’. La personalidad está formada por elementos externos, tomados del entorno, asegura Delgado, y Wolfe se muestra tan impresionado que lo citará con frecuencia, tanto en sus novelas, como en las entrevistas con los medios de comunicación. En la década de los noventa, nuevas teorías científicas vienen a corroborar, en apariencia al menos, las propuestas deterministas de Hall y Delgado. Wolfe reflexiona en sus ensayos sobre las consecuencias sociales de estas y más tarde se planteará como tema de fondo la cuestión de

hasta qué punto el ser humano es dueño de su destino. Si el libre albedrío no es más que una ilusión creada por el cerebro, se pregunta Wolfe, ¿dónde queda el espíritu humano? ¿dónde el afán de superación y el auto-control? ¿de dónde viene su creatividad?

Wolfe se declara escéptico y expectante a la vez. Maneja literariamente la idea del determinismo social y biológico y al mismo tiempo reafirma la capacidad del ser humano para sobreponerse a estas influencias. Esta tensión entre extremos opuestos, en la que aporta pruebas científicas y a la vez muestra, con sus ejemplos, evidencias que las rebaten va a constituir la esencia de su trabajo en el campo de la narrativa de ficción.

Obra de ficción: Caída, empoderamiento y elementos recurrentes

Si en sus ensayos y trabajos de no-ficción el conflicto social aparecía en primer plano, en sus novelas este lugar pasa a ser ocupado por el individuo y por su lucha contra las circunstancias y contra sí mismo. Wolfe describe y a la vez recrea una sociedad regida por las especiales leyes que regulan el poder. Su origen, su distribución y el efecto que su posesión o su carencia origina en los seres humanos. Sus protagonistas recorren un mismo sendero vital, que se resume en una caída y un resurgir de las cenizas. La supervivencia es posible, pero el precio es alto. El camino del empoderamiento está asociado, generalmente, a un cambio de identidad, que en esencia supone un proceso de adaptación a un entorno hostil. Esta estructura subyacente ha pasado, sin embargo, desapercibida para la crítica, sin duda atenta a cuestiones más aparentes y polémicas.

Pero no es el único rasgo que comparten sus novelas, pues como ya se advertía al principio, están llenas de lugares comunes, que su autor visita una y otra vez. Se trata de temas recurrentes, de ideas apenas desarrolladas y generalmente sin relevancia para el desarrollo de la historia central, pero que por la frecuencia con que aparecen revelan la importancia que tienen para Wolfe y crean un vínculo cercano y personal entre el creador y su obra.

Así, por ejemplo, incluye en todas sus novelas alguna referencia a la universidad de Yale, donde cursó y obtuvo su doctorado. En la primera, *The Bonfire of the Vanities* (1987), se la menciona hasta en cuarenta y tres ocasiones, siempre como parte de imágenes asociadas al elevado estatus que la prestigiosa universidad otorga a quienes estudiaron en ella. Tal vez intentando corregir este exceso, en *A Man in Full* (1998), tan solo se la cita una vez, pero en la tercera, *I Am Charlotte Simmons* (2004), el número asciende a cuatro y a catorce en la última, *Back to Blood* (2012).

Además, de una u otra forma, Wolfe se las arregla para introducir en todas sus novelas algún profesor de literatura, personajes siempre descritos bajo una perspectiva que pone de relieve la mediocridad que esta profesión ha traído a sus vidas, tal vez porque ninguno de ellos trabaja o ha trabajado en la Universidad de Yale. Wolfe inició sus “ataques” contra el gremio en 1968, cuando en su ensayo sobre Marshall McLuhan, “What if he is right?”, hace un inciso para informar de las existencias grises que todos ellos llevan (Wolfe, 1968b: 44). Esta visión apenas mejora en su primera novela (1987: 218-221), en la segunda (1998: 600-603), ni en la tercera (2004: 23-25). Y si en la cuarta, el profesor de Literatura Francesa, Lantier, eleva ligeramente el estatus de la profesión, es solo debido a que vive por encima de sus posibilidades (2012: 172-173). No es de extrañar, pues, que Wolfe rechazase la oportunidad de dedicarse a la labor docente que se le presentó, al poco de terminar sus estudios, para enfocar su carrera hacia actividades que le reportasen un mayor reconocimiento social.

El tema del respeto social es otra constante. Sus protagonistas pasan indefectiblemente por episodios en los que se ven obligados a soportar graves humillaciones, tanto en público como en privado (Sherman McCoy, Charlie Croker, Charlotte Simmons, Magdalena). Habida cuenta que el propio Wolfe reconoce que si hay algo que no puede soportar es la humillación – “I never forget. I never forgive. I can wait.” (Thompson, 1990: 210; Dundy, 1990: 17) – es inevitable preguntarse si ambas cuestiones estarán relacionadas y si

sus retratos en gris sobre los profesores de literatura y lengua inglesa tendrán su origen en alguna ofensa recibida durante sus años de estudiante.

El sexo es otro tema que parece tener una gran importancia para Wolfe y su actitud este respecto es, sin lugar a dudas, conservadora, lo que queda de manifiesto por omisión en sus primeros trabajos y de forma explícita en los últimos. A la hora de referirse a los grupos alternativos que surgieron durante las décadas de los sesenta y setenta en Norteamérica, Wolfe omite toda mención a la ‘revolución sexual’ que caracterizó esos años. Será bastante más tarde, en sus novelas de ficción, cuando exprese su disgusto ante unas propuestas que cuestionaban los roles familiares tradicionales y las acostumbradas relaciones monógamas. Sin duda, no es coincidencia que toda infidelidad conyugal se castigue en sus novelas con el extravío vital y financiero. Por otro lado, la relajada moral sexual de los estudiantes universitarios aparece regularmente y ya en su primera novela se hace una breve mención (1987: 206). Wolfe se refiere a esta cuestión de nuevo en la segunda (1998: 654-656), lo convierte en el tema central de la tercera y dedica en la cuarta un capítulo entero a mostrar a los jóvenes estudiantes en una fiesta que mezcla música estridente, bebida y sexo (2012: 264-284).

Algo similar sucede con las celebraciones festivas de la alta sociedad, las cuales, con su despliegue de lujosa arrogancia, aparecen también repetidamente en su obra de ficción (1987: 329; 1998: 389; 2012: 323). Habitualmente, Wolfe les dedica todo un capítulo y la descripción de todas ellas guarda una notable cercanía de forma y de fondo con la que se podría denominar, ‘la fiesta original’: “Radical Chic: That party at Lenny’s” (1970). La explicación bien podría hallarse en el hecho de que Wolfe considera este ensayo como lo mejor que ha escrito nunca (Kachka, 2012). Al incluir distintas versiones de él en cada una de sus novelas, el escritor estaría intentando reproducir y transmitir parte de la calidad literaria de aquel momento cumbre a sus trabajos posteriores.

Además, el escritor ridiculiza, indirectamente, el arte moderno en las dos primeras novelas (1987: 21-22; 1998: 389 y sig.), y en la cuarta incluye de forma explícita su opinión, en dos ocasiones (2012: 360-362, 605-606), la segunda de ellas por boca de uno de los personajes, que no es otro que un avatar del propio escritor. La visión de las tendencias artísticas abstractas coincide aquí, casi al pie de la letra, con la que había expresado más de treinta años antes, en *The Painted Word* (1975).

Wolfe cita a Nietzsche en tres de sus novelas (1998: 495-496; 2004: 30, 282; 2012: 177). Son cuatro menciones en total, tres de las cuales hacen referencia al desprecio que sentía el filósofo hacia las personas que, por pura envidia, se dedican a denigrar el trabajo de otros, comparándolas con tarántulas. Es posible que se trate de una velada referencia a la crítica literaria y, de ser así, explicaría la enconada batalla dialéctica emprendida contra tres de sus críticos más notables: Norman Mailer, John Updike y John Irving.

La política municipal aparece de forma explícita⁸¹ en tres novelas, mientras que en *I Am Charlotte Simmons* encuentra su equivalente en la gestión que realiza el rector de la Universidad Dupont y que no se aleja mucho de que ponen en práctica los alcaldes de Nueva York (*The Bonfire of the Vanities*), Atlanta (*A Man in Full*) y Miami (*Back to Blood*). En todos los casos, Wolfe establece estrechos vínculos entre el poder político y el económico, y la tarea de las máximas autoridades municipales aparece siempre regulada por principios utilitaristas. En todos los casos, además, el motivo último de su deseo de permanecer en el cargo al precio que sea radica en la placentera sensación derivada del ejercicio de control y sumisión sobre quienes se encuentran por debajo en la escala de poder.

El tema del suicidio también está presente en sus cuatro novelas. Los protagonistas atraviesan experiencias similares, en las que son derribados de

⁸¹ A veces incluso forzando esta aparición, como sucede en *The Bonfire of the Vanities*, donde entre las páginas 561 y 569 inserta un episodio que describe las arteras maniobras del alcalde de la ciudad, pero que no tiene relación con la trama argumental de la novela. A Wolfe no le importa desviarse de su camino narrativo con el fin de ilustrar al lector sobre aquellos temas que considera relevantes.

una posición social confortable y durante algún tiempo consideran la posibilidad de quitarse la vida. El propio Wolfe sufre desde hace años episodios depresivos asociados a la hipomanía (Wolfe en Kachka, 2012), una enfermedad que también padece el personaje del psiquiatra Norman Lewis, en *Back to Blood*. Wolfe ha venido neutralizando los efectos de esta enfermedad con medicación, pero este hecho permite, de nuevo, establecer un vínculo directo entre sus propias experiencias y la ficción reflejada en sus novelas.

Por otra parte y al margen de los temas mencionados, Wolfe aborda en sus obras de ficción, siempre de forma implícita, cuestiones de importancia trascendente – la relación del individuo con el medio, la ausencia de autoridad moral, la naturaleza de la identidad, el libre albedrío – pero ocultos, a modo de palimpsesto contemporáneo, tras otros más polémicos y mediáticos, como el racismo, las relaciones sexuales o la codicia. Su prosa pirotécnica contribuye, además, a distraer la atención del lector hacia aspectos formales.

Con la primera de ellas, *The Bonfire of the Vanities*, Wolfe materializaba una ambición largo tiempo pospuesta, la de escribir una obra de ficción elaborada de acuerdo a los preceptos del realismo social, y siguiendo un método de escritura basado en las técnicas periodísticas con las que estaba tan familiarizado. Las reseñas alabaron, de forma casi unánime, su ácida sátira de la vida neoyorkina en la década de los ochenta y su retrato plenamente reconocible de los tipos humanos que integraron una generación caracterizada por la fiebre del enriquecimiento rápido y el ascenso social al precio que fuese.

En cambio los problemas de fondo que Wolfe trata en la novela resultaron, tanto para el público como para la crítica, menos perceptibles y ello debido al hábito del escritor de situar los juicios de valor en un segundo plano, sin llegar a hacerlos nunca explícitos. Por el contrario, introduce ‘claves’, señales que apuntan a un mensaje relevante, pero que requieren un

esfuerzo adicional por parte del lector. Wolfe, se podría decir, aparece como una figura más, apenas diferenciada, en medio de una multitud abigarrada, señalando en silencio hacia donde quiere que el lector mire y es tarea de este localizarle y seguir la dirección indicada para apreciar el mensaje que su obra oculta a una lectura superficial.

Así, en esta primera novela, la escena inicial, en la que la hija de corta edad del protagonista interroga a su padre sobre la posible ausencia de Dios, sitúa el escenario en el que va a desarrollarse la historia que Wolfe narra a continuación, pero pasa inadvertida en el torbellino de acontecimientos que arrastra al protagonista, Sherman McCoy, en las páginas siguientes. Sin embargo, la ciudad en la que transcurre la caída y resurgimiento de McCoy es precisamente eso, el ejemplo de una sociedad en la que no hay rastro alguno de una autoridad moral trascendente que establezca normas que regulen y atenúen las diferencias de poder. Las leyes humanas se revelan una pobre e ineficaz herramienta de convivencia social, manipulables en beneficio de quienes están al cargo de su aplicación – como el fiscal Weiss y su ayudante Kramer – o de aquellos capaces de mover los resortes mediáticos – el Reverendo Bacon y el periodista Peter Fallow. Hasta tal punto el procedimiento judicial ha sido pervertido, que Sherman McCoy, inocente como es de los cargos de los que se le acusa, debe mentir y falsear las pruebas de su defensa para evitar una condena inmerecida. Pero para llegar a ese punto, el protagonista ha de experimentar en su persona todo un proceso de adaptación a un entorno que para él resulta extraño. McCoy está habituado a disfrutar de un elevado estatus, que, en teoría, debería ir asociado a una cuota de poder igualmente alta, pero que en realidad no posee. Incidentes, en apariencia banales, como su confusión al llamar por teléfono a su amante, o de mayor trascendencia, como su extravío en el barrio del Bronx, revelan que McCoy carece de control sobre sí mismo y sobre su entorno, lo que a su vez pone de manifiesto su desempoderamiento.

McCoy, símbolo de una clase social y de una época, ha comprado un lugar en lo alto de la pirámide social. Viste ropas elegantes, conduce coches caros y reside entre la élite de la ciudad. Ha comprado el estatus de los poderosos sin serlo él mismo, favorecido por una sociedad de mercado que posibilita la adquisición de los bienes de consumo que, hasta hacía poco, eran considerados como símbolos y privilegios de quien además de dinero, disponía de poder. Wolfe ya había explorado, en sus trabajos periodísticos, los efectos de la recuperación económica experimentada por Norteamérica tras la Segunda Guerra Mundial. En los años ochenta, la posibilidad de un rápido enriquecimiento, sumada al déficit de normas morales que se ha mencionado anteriormente, ocasionó un medio social en el que las dinámicas de poder se convirtieron en reguladoras de las relaciones humanas. La novela de Wolfe, toma un fragmento de ese entorno y un personaje-tipo, paradigma de muchos otros que, como Sherman McCoy, desarrollaron personalidades megalómanas. McCoy se da a sí mismo el nombre de *Amo del Universo* y se considera por encima de la moral convencional, alguien que “toma lo que desea”, porque puede hacerlo y su misma capacidad equivale, para él, al derecho a satisfacer sus deseos. La novela abunda en personajes guiados por esa misma regla: coge lo que puedas, mientras nadie te lo impida. La ciudad se convierte así en una jungla darwinista, en la que los más fuertes, los más poderosos, sobreviven y medran – ascienden socialmente – y los débiles son devorados, por la maquinaria económica o judicial, sean o no inocentes, pues el término ‘justicia’ se ha vuelto relativo.

Wolfe otorga, sin embargo, al protagonista de la novela un recurso esencial para sobrevivir: la capacidad de adaptación. McCoy resurgirá como un hombre nuevo, mimetizado con el medio y dispuesto a pelear, física y legalmente, por su vida y por sus derechos, si bien es cierto que antes el viejo McCoy ha de “morir”. Dejará atrás su existencia anterior, sus ropas, su vivienda, su familia, y sus hábitos y manera de pensar y, a pesar de todo, puede sentirse afortunado.

El mensaje que el escritor transmite es evidente y ajustado a lo que Herbert Spencer proponía cien años atrás: adáptate, juega con las reglas imperantes en tu entorno social y haz lo que tengas que hacer para sobrevivir. Será en la segunda novela, donde Wolfe proponga una alternativa a esta regla darwinista – o spenceriana, más bien – con la que concluye la historia de Sherman McCoy.

A Man in Full plantea, superficialmente, cuestiones como la convivencia racial y la confluencia de política e intereses económicos en una gran ciudad del sur de los Estados Unidos. Pero además Wolfe explora las fuentes de poder a las que recurren los seres humanos a la hora de desenvolverse en el mismo mundo sin Dios que proponía en su anterior novela. Retrata los cargos públicos y las grandes corporaciones, por supuesto, pero también muestra el poder delegado de quienes disfrutan durante su jornada laboral de la autoridad que les “ceden” estas entidades impersonales y que contrasta con un notable desempoderamiento durante su vida privada.

En la novela, el lenguaje y las voces de los personajes, desempeñan un papel fundamental, por un lado literariamente en la construcción de las diferentes identidades que pueblan la historia y que le otorgan su carácter heteroglósico en su diversidad; por otro el lenguaje aparece como elemento empleado por esos mismos personajes para negociar su posición. El lenguaje revela las carencias del protagonista, Charlie Croker, mostrando una deficiente adaptación al tecnificado mundo de las altas finanzas y revela igualmente su progresiva pérdida de control, a través de inoportunos y repetidos *lapsus linguae* que le ponen en aprietos sociales y echan a perder posibles negocios. Por el contrario, el dominio del lenguaje es indicio de poder en el abogado Roger White o el alcalde Wesley, cuya destreza diglótica, tanto de la jerga callejera de su infancia, como de la variedad estándar asociada a la vida pública, es producto de una adecuada adaptación al elevado estatus que ambos han alcanzado. El discurso aparece revestido, en la novela, de una inmensa fuerza, capaz por su propia esencia de influir en

la consciencia de las personas y modificar su conducta; una fuerza impersonal, pero plenamente activa.

Ética y poder se dan cita en Charlie Croker, y en el conflicto que constituye el nudo de la historia, aunque a decir verdad el dilema a que se enfrenta genera una inconsistencia tal, que solo cabe considerarlo como la excusa que Wolfe emplea para orquestar una complicada trama. Ver a este poderoso – en todo el sentido del término – hombre de negocios debatirse entre las opciones de perder toda su fortuna por un lado y faltar a la palabra dada a su amigo, por otro, se percibe como una situación un poco forzada, teniendo en cuenta sus circunstancias personales y el entorno en que se mueve. Croker, no tuvo escrúpulos morales en sustituir a su esposa, unos pocos años atrás, por otra más joven y atractiva, a la que contempla como uno más de sus trofeos de caza; ni tampoco cuando manipuló los conflictos raciales de la comunidad para conseguir terrenos a bajo precio. Lo cierto es que en el medio social de la Norteamérica que Wolfe retrata, personajes y actitudes como las de Charlie Croker o Conrad Hensley resultan improbables.

Sin embargo, es posible aceptarlo como un recurso literario más, que el escritor pone en práctica para poder desarrollar una historia en la que sobresale la figura del protagonista, Croker, y la fuente de poder que lo aúpa hasta la cima social y financiera y lo mantiene allí durante más de treinta años. Se trata de un recurso inusual: el vigor físico, una vitalidad tal, que otorga a su dueño un carisma capaz de arrastrar a sus proyectos a quienes le rodean. Sin lugar a dudas, entra dentro de la categoría de lo que Hobbes llamaba *poderes naturales*, aquellos que se obtienen por derecho de nacimiento y que la Naturaleza otorga de forma arbitraria a unos y se los niega a otros. Y también como aseguraba Hobbes, le ha servido a su poseedor para obtener lo que el filósofo llamaba *poderes instrumentales*, en este caso la riqueza y los amigos poderosos. El dinero es, una y otra vez, la moneda de cambio del poder y quien detenta algún otro tipo de capacidad busca transmutarla en este, tal vez por su valor universal y porque es susceptible de

proporcionar los símbolos, privilegios y estatus asociados a quien se encuentra en la cima de la pirámide social.

En el caso de Charlie Croker, sin embargo, el carácter natural de su poder conlleva fecha de caducidad y al declive propio de la vejez, viene asociada la pérdida de control sobre sí y sobre todo lo que le rodea. Por eso, Croker busca desesperadamente señales – la caza de codornices o de serpientes de cascabel – que demuestren que su vitalidad sigue intacta, hasta que finalmente no le queda más remedio que cambiar él mismo, en lugar de cambiar su entorno como lleva haciendo toda la vida.

Con el personaje de Conrad Hensley, en cambio, Wolfe fuerza una vez más la verosimilitud de la historia con el fin de proponer, para quienes carecen de recursos, una alternativa vital distinta de la adaptación darwinista que se veía en la primera novela. Hensley se desplaza por la historia zarandeado por fuerzas ajenas a su voluntad, que tan pronto le condenan, como le liberan de las amenazas externas. Pero además, Hensley, con su insistencia en pasar por la vida actuando honestamente, obliga a reflexionar sobre lo que es correcto y lo que no lo es, en un mundo en el que, ya se ha dicho, no hay autoridad trascendente alguna que resuelva los dilemas éticos. Sin embargo, ¿durante cuánto tiempo puede una persona seguir nadando a contracorriente? ¿Cuánto tiempo puede mantener alguien una posición contraria al resto del mundo, sin preguntarse a sí mismo si no estará equivocado? Hensley encuentra en las palabras de Epicteto, la fuerza que necesita para mantenerse firme en sus convicciones: cuando todo lo demás te sea arrebatado, todavía podrás conservar la capacidad de rehusarte a ser sometido y humillado y si eso implica perder tus posesiones o incluso la vida, al menos tu dignidad permanecerá intacta.

Es preciso hacer un esfuerzo para apreciar lo valioso de tal consejo, pero la misma dificultad para valorarlo es indicio de lo frecuente que se ha vuelto negociar las posiciones de sometimiento, en el día a día. Disponen, la mayoría de las personas, de un nivel de bienestar y un grado de control sobre

sus vidas mayores de los que posee Conrad Hensley, por lo que asumen, tal y como asegura el sociólogo Charles Tilly, una cierta sumisión, a cambio de obtener determinados beneficios o simplemente de no perder los que poseen. En esta negociación cotidiana se sustenta la dinámica de poder que permite que la sociedad siga funcionando como lo hace. Ahora bien, la cuestión de si ello hace a las personas más o menos libres y la de hasta qué punto las decisiones que se toman están condicionadas por el entorno, permanece sin resolver y Wolfe la aborda en *I Am Charlotte Simmons*.

Wolfe incluye en este libro abundantes referencias científicas, tanto ficticias como reales, que sustentan la teoría de que el comportamiento humano se encuentra condicionado por insuperables influencias procedentes del entorno social, de la herencia genética y del funcionamiento autónomo del cerebro. No existe el libre albedrío, asegura la ciencia, y conceptos como el ‘yo’, la ‘mente’ o el ‘alma’ no son sino ficciones creadas por los procesos cerebrales, que otorgan a las personas la ilusión de que existen como individuos, al margen de su cuerpo físico.

Toda esta información sobre las teorías genéticas y neurociencia, que durante la década de 1990 agitaron la sociedad norteamericana con su visión determinista de la naturaleza humana, resulta irrelevante para el desarrollo de la historia y tiene como única finalidad influir en el ánimo con que el lector contempla la evolución de los personajes que aparecen en ella. La novela, sin embargo, y en contra de lo que pudiera parecer en un primer momento, constituye un peculiar manifiesto implícito a favor de la autonomía volitiva del ser humano y de su capacidad para resistir la presión del entorno. Wolfe no pone en palabras esta respuesta al determinismo científico, sino que deja que sean los personajes de su historia quienes, con sus reacciones y sus decisiones demuestren que todos poseen, en mayor o menor medida, recursos suficientes como para dirigir su destino. No aparecen aquí ejemplos de desempoderamiento extremo, como era el caso de Conrad Hensley, sino jóvenes estudiantes y maduros profesores universitarios, todos dueños de

cuotas de poder considerables. Los primeros en una etapa decisiva de su vida en la que conforman con sus decisiones el camino que seguirán en lo sucesivo y los segundos inmersos en el juego de las influencias y manipulaciones, acostumbrados a manejar los resortes que el medio pone a su disposición para lograr sus objetivos. Es cierto que deben afrontar la influencia del entorno social y aquella otra, menos visible, que proviene de su naturaleza biológica, pero en ningún caso aparecen como marionetas a merced de dichas fuerzas, como pretenden el profesor Starling y los científicos mencionados. Jojo Johansen, el jugador de baloncesto, resulta ser el mejor ejemplo del individuo capaz de dar un cambio brusco al rumbo que sigue su existencia. También en su caso, igual que ocurría en el de Conrad Hensley, los filósofos griegos le proporcionan una base ética sobre la que apoyar su rebeldía y también él arriesga sus preciadas posesiones materiales, por defender sus ideales, si bien en esta ocasión un final feliz le devuelve todo aquello que le es arrebatado temporalmente.

La evolución de Charlotte Simmons es más compleja. La historia está narrada, en su mayor parte, bajo el punto de vista subjetivo de la protagonista y así, el lector percibe una realidad tergiversada, parcial y que puede llevar a la idea de que el escritor realiza una crítica despiadada del mundo universitario norteamericano. Una buena parte de los reproches que recibió la novela iban en esta dirección, pero una mirada atenta revela que junto a los jóvenes despreocupados y banales que atraen la mirada de Charlotte, existen estudiantes que viven “la vida de la mente” que ella llegó buscando. A Charlotte se le ofrece la posibilidad de unirse a cualquiera o a todos ellos, si así lo desea, pero el conflicto narrativo reside en el hecho de que no es eso lo que la protagonista quiere y tanto ella como el lector tardan algún tiempo en darse cuenta. Finalmente, y tras una crisis depresiva, renacerá como lo hizo Sherman McCoy, convertida en una nueva persona. La Charlotte Simmons que aparece al terminar la novela no es en absoluto la que encontraba el lector al comenzar. Charlotte ha elegido quién quiere ser y se ha adaptado al nuevo entorno, pero la pregunta que permanece en el aire es la de si su

elección ha sido plenamente libre o ha estado condicionada. No hay forma de saberlo, pero Wolfe, a través de las reflexiones de Charlotte, en los últimos párrafos de la novela, reclama el derecho a dudar de las afirmaciones científicas que niegan la existencia en el ser humano de nada que sea trascendente y convierten al individuo en una máquina de carne y hueso a merced de leyes mecánicas.

En *Back to Blood*, sin embargo, no ha podido hallarse una reflexión de fondo que anime su desarrollo. Es cierto que en ella aborda algunas de las cuestiones que centraron sus anteriores novelas, pero lo hace de forma superficial, mencionándolas apenas. Wolfe inserta comentarios ocasionales acerca de la desaparición de la religión en la sociedad norteamericana actual, del sexo adolescente, del arte abstracto y, cómo no, de la importancia que sigue teniendo el estatus como fuerza motivadora en el individuo. En el aspecto formal, está escrita al más puro ‘estilo Wolfe’, es decir, sobreabundancia de signos de exclamación, onomatopeyas, texto en mayúsculas y una tipografía heterodoxa. El poder como elemento regulador de las relaciones sociales sigue presente y, tal vez, con más fuerza que nunca, pero la repetición de conflictos y dinámicas ocasiona, en el lector de sus anteriores novelas, una sensación de *déjà vu*.

Al superponer esta obra a sus trabajos anteriores, el resultado produce una extraña impresión; se diría que Wolfe ha compuesto una narración a medio camino entre el romance sentimental y la novela de aventuras policiacas y la ha salpicado aquí y allá con los temas y opiniones que en el pasado generaron la polémica y atrajeron la mirada de los medios de comunicación. En ella, Wolfe semeja a un bailarín gastado por los años, que repite los movimientos que le proporcionaron el aplauso años atrás, con la intención de obtener la misma reacción en el público. Por desgracia, aún cuando la técnica sigue estando ahí, la fuerza de la juventud ha desaparecido.

Con todo, la novela no carece de interés, aunque solo sea como valiosa fuente información, que permite confirmar que sus convicciones e interés por

los temas mencionados más atrás se mantienen plenamente vigentes. Se trata de una excelente demostración de aquella coherencia de la que se habla al iniciar este trabajo.

Así pues y como puede verse, Wolfe compone, a modo de telón de fondo para sus novelas, un escenario de conflicto social generalizado, cuyo origen sitúa en la ausencia de autoridad moral y religiosa. Partiendo de las ideas nietzscheanas de que Dios ha muerto y de que ninguna otra entidad ha venido a sustituirlo, llega a la conclusión de que la sociedad ha desembocado en unas relaciones reguladas por las leyes de la supervivencia de los más poderosos. Esta visión darwinista le lleva a describir la urbe como una selva en la que los seres humanos desempeñan el papel de bestias, movidas por instintos elementales.

Las fuerzas supraindividuales se conjuran, además, para anular la capacidad de los individuos de dirigir sus propias vidas. El grupo manda, el entorno influye en el carácter y en el comportamiento y a todo ello viene a sumarse la ciencia, con sus noticias de que el libre albedrío no es más que una ilusión. Sin embargo, en medio de este panorama en principio desolador, Wolfe introduce a los personajes de sus historias, tipos y paradigmas de ciertas clases sociales, pero a los que dota de la suficiente autonomía como para permitirle transmitir a través de ellos su mensaje de reafirmación personal.

Por todas partes aparecen signos de resistencia, desafío y rebelión. A poco que se esfuerce el lector hallará evidencias que desmontan las limitadoras teorías científicas del comportamiento que resuenan de fondo. Todos disponen de elementos que les permiten hacer frente a las duras condiciones medioambientales, extrayendo el poder necesario para ello de fuentes muy diversas. Ya sea gracias al carisma, al poder delegado, a la información, a la vitalidad física o, simple y llanamente, a la voluntad de resistir, nadie está por completo desempoderado. De entre todas estas fuentes o vehículos de poder, Wolfe otorga un papel preponderante a dos de ellas: la palabra y el dinero.

La palabra, el discurso, la oratoria de Hobbes, constituye en la jungla darwinista de la sociedad norteamericana descrita por Wolfe, una herramienta – un arma – fabulosa. Bien manejada es capaz de neutralizar agresiones físicas, envolver al orador en una imagen apropiada al entorno en que se mueve o sustentar elaboradas teorías artísticas que convierten obras vulgares en valiosas piezas de coleccionista. La palabra ha venido a sustituir a la violencia en la sociedad moderna y, en las novelas de Wolfe, esta última rara vez hace su aparición. Como fuente de poder, la fuerza física se ha vuelto irrelevante, en cambio la amenaza de la violencia sí resulta rentable y aquí, de nuevo, el uso de la palabra es crucial.

Pero por encima de otros elementos empoderadores se halla el dinero, a la vez fuente y materialización física del poder. Hasta tal punto es así, que toda destreza, habilidad o recurso sirve para obtenerlo y los actores buscan con afán transmutar cualesquiera otras fuentes de poder en esta, universal y versátil.

El dinero es el gran empoderador de las clases medias y baja y para Wolfe ha sido el talismán que ha permitido a los individuos hacer realidad sus sueños, modestos en la mayoría de los casos, pues tal y como muestra en sus reportajes y ensayos, se limitan a la adquisición de casas más grandes, ropas elegantes y vehículos potentes. Símbolos de estatus, en definitiva, que imitan la imagen de quienes realmente detentan poder. Es la ilusión del sueño americano; la riqueza al alcance de la mano y los privilegios de los poderosos para quienes puedan pagarlos.

No es de extrañar la fiebre consumista y por ascender socialmente que asalta a los personajes de las novelas de Wolfe; los medios para lograrlo están por doquier y habiendo desaparecido todo tipo de restricciones éticas nada se interpone entre ellos y el siguiente peldaño en la escala de clases. En la práctica sin embargo, la permeabilidad social es más aparente que real; la bonanza financiera y el sistema de mercado a plazos permiten adquirir la ilusión de que se dispone de poder, más que alcanzar el poder en sí mismo.

Y con respecto a quienes se sitúan en la base de la pirámide, Wolfe, en su papel de creador literario, “aprieta, pero no ahoga”. Incluso los más desempoderados, como ya se ha visto, disponen de ciertos recursos a su alcance con los que aliviar su situación: mentir, negociar o simular. Despojadas de sus connotaciones morales, todas estas artimañas no son sino estrategias de adaptación que permiten a aquellos que menos poder tienen la supervivencia en un medio hostil. Se establece así un conflicto entre las fuerzas – medioambientales y biológicas – que deben soportar los personajes y la resistencia que estos oponen a dichas fuerzas. Y es precisamente esta tensión entre determinismo y empoderamiento, junto a la particular técnica de escritura basada en una documentación exhaustiva de la realidad que Wolfe practica, lo que lleva a sugerir que sus novelas pueden ser consideradas como continuadoras de la tradición naturalista norteamericana, sin necesidad de forzar en exceso la definición de este género.

La producción novelística de Tom Wolfe; convenciones naturalistas en un nuevo contexto

El propio escritor sitúa su trabajo no demasiado lejos del género naturalista, cuando lo califica de realismo social. Su defensa de esta tendencia literaria ha sido continúa a lo largo de su carrera y su manifiesto “Stalking the Billion-Footed Beast” (1989) resume sus propuestas y teorías al respecto. Sin embargo, han resultado interesantes y significativas, las similitudes que dicho texto presenta con el ensayo que Don Graham había publicado previamente en defensa de la literatura naturalista, “Naturalism in American Fiction: A Status Report” (1982). Ambos trabajos coinciden en señalar el año 1960 como la fecha en que las tendencias narrativas norteamericanas dieron un cambio de rumbo, y ambos apuntan al escritor Philip Roth como el responsable de ello. Lo cierto es que Wolfe bien podría estar defendiendo en su manifiesto la novela naturalista, pues sus argumentos son similares a los empleados por Graham y los autores norteamericanos que

el primero cita como ejemplos del realismo coinciden en buena parte con aquellos en los que el segundo encuentra influencias naturalistas.

En cualquier caso y sea cual sea la razón por la que Wolfe evita el término ‘naturalismo’ a pesar de nombrar con tanta frecuencia a Zola, lo que resulta incuestionable es la importancia que otorga al retrato fiel de la realidad social y a un método de escritura apoyado en las mismas técnicas que ha venido empleando durante su etapa como periodista. Se trata de un rasgo que los naturalistas heredaron del realismo, movidos por el afán de recoger la vida en sus aspectos más sórdidos y sin adulterar. En este sentido, ya se ha visto el tiempo que Wolfe dedica a documentarse sobre los temas elegidos y nadie podrá acusarle de escribir sobre algo que desconoce. La descripción minuciosa de ambientes, actividades profesionales, dialectos, mobiliario y vestimentas, se ha convertido en una de sus principales características formales y su construcción de los personajes se apoya en la información que sobre ellos proporcionan los objetos materiales de que se rodean. Los protagonistas de sus historias se ven sometidos al medio en el que viven, tanto como a sus impulsos naturales y Wolfe argumenta este sometimiento recurriendo a elementos científicos e incluyendo en la narración citas y menciones a investigadores y experimentos, reales o ficticios. Herencia genética y neurociencia se alían con el medio social para sugerir una completa privación de autonomía volitiva. A pesar de todo ello, el escritor combina este determinismo con diversos grados de empoderamiento, estableciendo una tensión con la que juega literariamente hasta el desenlace final.

Es cierto, por otro lado, que algunos de sus personajes, como Sherman McCoy o Charlie Croker, aparecen situados en los estratos más altos de la pirámide social, pero esto no los hace menos vulnerables a las fuerzas que actúan sobre ellos. El elemento relevante a la hora de ejercer el control sobre la propia vida es la cuota de poder que el individuo tiene a su disposición y tanto uno como otro, por diversas razones, se encuentran en una posición de

debilidad. Una clase social baja resulta, casi sin excepción, indicio de desempoderamiento, pero en la sociedad de consumo norteamericana, un estatus elevado, no implica necesariamente la situación opuesta, como ponen de manifiesto las novelas de Wolfe. Sus personajes, además, suelen encontrar fuentes de poder que les permiten resistir – hasta cierto punto – las fuerzas que amenazan con someterles. Si bien el tejido social aparece en su aspecto más descarnado, Wolfe rehúsa ofrecer la imagen pesimista habitual en los textos clásicos del género, reivindicando la capacidad del ser humano para superar los condicionantes sociales y biológicos. En sus novelas es posible encontrar elementos clásicos, como las tramas en las que los protagonistas sufren una caída o declive, una imaginería animal que muestra a los seres humanos como brutos, en el sentido más natural del término y todo ello envuelto, ya se ha visto, en un ambiente en el que la religión ha desaparecido, los hombres se muestran incapaces de resistir el impulso sexual y el consumismo aparece omnipresente.

Por otra parte, Wolfe se distancia de los naturalistas al añadir a sus historias, a modo de coda, la elevación tras la caída. Sus protagonistas tras un proceso de renovación y adaptación surgen de sus propias cenizas, por así decirlo. Disponen de una mayor cuota de poder y capacidad de control de lo que es habitual en las novelas de Dreiser o Norris, por ejemplo, y ello otorga a las historias de Wolfe un matiz de optimismo que no es fácil encontrar en las de aquellos.

Su obra de ficción comparte, pues, con los escritores naturalistas norteamericanos algunas de sus principales convenciones y se distancia en otras que pueden considerarse de menor importancia.

Esto es lógico y esperable, por otra parte; resulta impensable que nadie escriba hoy tal y como lo hacían quienes vivieron cien años atrás. Wolfe, como escritor, se adapta al medio y a las circunstancias de su tiempo. Recoge las preocupaciones que observa a su alrededor y le añade sus propias reflexiones, nacidas del espíritu científico de la época. Para Donald Pizer, este

género ha demostrado, en cada generación, su adaptabilidad a nuevas ideas y formas de expresión, conservando al mismo tiempo un núcleo de preocupaciones concretas. Como otros antes que él, Wolfe genera preguntas para las que no tiene respuesta, y esas preguntas sí son muy similares a las que se planteaban los escritores naturalistas.

Los más recientes estudios académicos han comenzado a reexaminar el género bajo nuevas perspectivas, como las que buscan analizar la relación entre el naturalismo y las mujeres o las minorías raciales. El resultado ha sido una visión más amplia y el reconocimiento de la influencia naturalista en escritores destacados a lo largo del siglo XX. La presencia de dicha influencia en el trabajo de autores como Don De Lillo, Cormac McCarthy o Joyce Carol Oates, es actualmente motivo de debate y parece razonable que en él se incluya el nombre de Tom Wolfe, quien con su aportación literaria contribuye a la revitalización del género. Se trata de un naturalismo de nuevo cuño, que debe ser redefinido y en el que si bien, las convenciones del género están presentes, también lo están elementos novedosos, extraídos del propio contexto social y de la personal visión que cada autor transmite.

Tomada en su conjunto, la obra de Tom Wolfe aparece polifacética, de lo cual se ha dado una muestra con este trabajo. Sin duda, en lo sucesivo, nuevos estudios contribuirán a revalorizarla, poniendo de manifiesto la riqueza de matices – tanto documentales, como literarios – que encierra.

Como escritor Wolfe ha sabido, a lo largo de los años, construir una imagen propia, en la que a su peculiar estilo de escritura se suman sus controvertidas y provocadoras posiciones ideológicas y su estudiado aspecto personal. El resultado es claramente reconocible incluso por quienes apenas han entrado en contacto con su obra. Esta, además, presenta una serie de elementos comunes que, como si de un armazón se tratase, la sostienen y le proporcionan unidad en su conjunto.

Su insistencia en hablar por boca de sus personajes debilita en ocasiones la construcción de estos y genera momentáneas inconsistencias y contradicciones, que pasan, sin embargo, inadvertidas para el gran público, fascinado por el espectáculo de entretenimiento que Wolfe orchestra con cada novela. Este espectáculo es también el responsable de que el mensaje subyacente que el escritor transmite quede oculto entre una multitud de tipos y ambientes diversos, ropas lujosas y reuniones glamurosas de la alta sociedad, cuya puesta en escena le granjea merecidamente el apelativo de *entertainer* que sus detractores utilizan contra él.

Ello, sin embargo, no resta interés a su obra, la cual permanece doblemente valiosa: como crónica social y como creación literaria. Es cierto que el retrato de la sociedad norteamericana que ofrece resulta, a pesar de que él afirme lo contrario, parcial y sesgado, pero la minuciosa precisión con que está elaborado lo convierte en una crónica casi imprescindible de la segunda mitad del siglo pasado en Norteamérica. Wolfe disecciona con destreza magistral actitudes y gestos en tono de sátira, algo que ha sido reconocido de forma unánime.

En el terreno literario, Wolfe suma en su haber su aportación a la narración periodística, cuya evolución impulsó explotando los recursos lingüísticos hasta las últimas consecuencias y si ahora su estilo parece exuberante, en su momento fue saludado como innovador de una escuela de escritura que se encontraba anquilosada. De igual forma, su contribución a la literatura de no-ficción constituye un excelente ejemplo de que la hibridación de técnicas puede dar como resultado obras de alta calidad literaria.

Y en cuanto al género de ficción, sus esfuerzos por reactivar el realismo social generó un intenso debate, que obligó a reflexionar sobre la relación del escritor con la realidad y sobre las técnicas utilizadas para plasmar esta. Sus novelas permanecen como el mejor ejemplo de que este método de escritura sigue siendo válido y capaz de satisfacer tanto a la crítica como al público lector.

En este trabajo se ha optado por enfocar la mirada hacia un aspecto concreto: las dinámicas de poder que animan la estructura narrativa de sus novelas. Ello ha permitido examinar en detalle la imagen que Wolfe dibuja de las relaciones humanas en su país, una imagen en la que las fuerzas que intervienen aparecen en permanente conflicto.

Pero hubiese sido igualmente interesante comprobar hasta qué punto dicha imagen se corresponde o no con la realidad. Wolfe construye en sus novelas un mundo poblado por elementos – humanos y materiales – tomados de la vida real, pero que aparece cerrado sobre sí mismo, sin referencias a momentos trascendentes o a acontecimientos concretos. Los trágicos sucesos del 11 de septiembre de 2000, o la llegada, por primera vez en la historia, de un ciudadano afroamericano a la presidencia de los Estados Unidos, por ejemplo, no encuentran en sus novelas ni una sola mención, ni una referencia. En este sentido, su crónica aparece incompleta; Wolfe elige iluminar ciertas escenas y mantener otras en la oscuridad. El mundo literario que el autor crea, lleno de elementos reconocibles, permanece, al mismo tiempo y paradójicamente, al margen del mundo exterior; repleto de autorreferencias, que vinculan unas obras con otras y convierten al conjunto en un universo propio.

Al finalizar este trabajo y mirar atrás, es posible apreciar una obra que permanecerá por largo tiempo digna de aprecio y admiración, tanto por su valor como testimonio de un momento histórico pleno de cambios y transformaciones, como por su aportación al acervo literario del siglo XX, cuando los tradicionales paradigmas narrativos fueron puestos en cuestión.

8. Bibliografía

8.1. Fuentes primarias consultadas:

Wolfe, Tom (1963). "The Marvelous Mouth". *Esquire*. Octubre.

Wolfe, Tom (1965). "Tiny Mummies! The True Story of the Ruler of 43rd Street's Land of the Walking Dead!", en *New York New York Herald-Tribune Sunday Supplement*. 11 de Abril.

Wolfe, Tom (1968a). *The Electric Kool-Acid Test*. New York, NY: Bantam.

Wolfe, Tom (1968b). *The Pump-House Gang*. New York, NY: Farrar, Straus & Giroux.

Wolfe, Tom (1970). *Radical Chic & Mau-mauing the Flak-Catchers*. New York: Farrar, Straus and Giroux.

Wolfe, Tom (1973). *The New Journalism*. New York, NY: Harper and Row.

Wolfe, Tom (1975). *The Painted Word*. New York, NY: Farrar, Straus & Giroux.

Wolfe, Tom (1979). *The Right Stuff*. New York, NY: Farrar, Strauss and Giroux.

Wolfe, Tom (1978). *The Bonfire of the Vanities*. New York, NY: Farrar, Straus & Giroux.

Wolfe, Tom (1981). *From Bauhaus to Our House*. New York, NY: Farrar, Straus & Giroux.

Wolfe, Tom (1989). "Stalking the Billion-Footed Beast. A Literary Manifesto for the New Social Novel". *Harper's Magazine*, Noviembre

Wolfe, Tom (1998). *A Man in Full*. New York, NY: Random House.

Wolfe, Tom (2000). *Hooking Up*. New York, NY: Farrar, Straus & Giroux.

Wolfe, Tom (2000a). "Ambush at Fort Bragg". *Hooking up*. New York, NY: Farrar, Strauss & Giroux.

Wolfe, Tom (2000b). "Diggibabble, Fairy Dust and the Human Anthill". *Hooking Up*. New York, NY: Farrar, Straus & Giroux.

Wolfe, Tom (2000c). "Hooking Up". *Hooking Up*. New York, NY: Farrar, Straus & Giroux.

Wolfe, Tom (2000d). "My Three Stoges". *Hooking up*. New York, NY: Farrar, Strauss & Giroux.

Wolfe, Tom (2000e). "Sorry, but Your Soul Just Died". *Hooking Up*. New York, NY: Farrar, Straus & Giroux.

Wolfe, Tom (2000f). "The Invisible Artist". *Hooking Up*. New York, NY: Farrar, Straus & Giroux.

Wolfe, Tom (2004). *I Am Charlotte Simmons*. New York: Farrar, Straus & Giroux.

Wolfe, Tom (2005). "A Gonzo in Life as in His Work". *The Wall Street Journal*. 22 de febrero.

Wolfe, Tom (2006). "The Human Beast". Texto de la conferencia impartida en el Centro Jefferson. Web, 2012.

Wolfe, Tom (2009 [1965]). *The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby*. New York, NY: Picador

Wolfe, Tom (2012). *Back to Blood*. New York, NY: Little, Brown and Company.

8.2. Fuentes secundarias consultadas:

Adams, Tim (2012). "Back to Blood by Tom Wolfe – review". *The Guardian*. 4 November.

Algeo, John (1991). *Fifty Years Among the New Words: A Dictionary of Neologisms*. Cambridge: Cambridge University Press.

Allen, Amy (1999). *The Power of Feminist Theory: Domination, Resistance, Solidarity*. Boulder, CO: Westview Press, 1999

Amis, Martin (1998). "A Man in Full". *The Guardian* 7 de noviembre.

Andrews, James (1987). "The Bonfire of the Vanities". *Christian Science Monitor* 3 November.

Angelo, Bonnie (1989). "Master of His Universe: Tom Wolfe". *Time Magazine*.

Armstrong, Rick (2011). "First Principles of Morals: Evolutionary Morality and American Naturalism." En *The Oxford Handbook of American Literary Naturalism*. Keith Newlin. New York, NY: Oxford University Press.

Ash, Solomon E (1956). "Studies of Independence and Conformity: A minority of one against a unanimous majority". *Psychological Monographs* nº 70: 416.

Austenfeld, Thomas (2007). "A Happy Naturalist? Jeremy Bentham and the Cosmic Morality of *The Octopus*". *Studies in American Naturalism*. Nº 2: 33.

Bacon, Francis (2012 [1620]). *The Philosophical Works of Francis Bacon, Baron of Verulam: Novum Organum scientiarum*. Facsimil de la Universidad de Michigan. Web.

Bakhtin, Mikhail ([1935] 2001). "Discourse in the Novel". *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Eds. Leitch, Vincent E. et al. New York: W.W. Norton & Company.

Barbalet, J. M. (1985) "Power and Resistance". *The British Journal of Sociology*. Nº36: 4.

Barza, Steven (1979). "Joyce Carol Oates: Naturalism and the Aberrant Response." En *Studies in American Fiction*, nº 7.

Baveystock, Freddie (1990). "Bonfire of the literary world". *The Times*. 02-22.

Baym, Nina (2003). *The Norton Anthology of American Literature*. W. W. Norton & Company, Inc. New York.

Bell, Michael Davitt (1993). *The Problem of American Realism. Studies in the Cultural History of a Literary Idea*. The University of Chicago Press, Chicago.

Bellamy, Joe David (1990 [1974]). "The New Fiction: Interviews with Innovative American Writers". En *Conversations with Tom Wolfe*, Ed. Dorothy Scura. Jackson, MS: University Press of Mississippi.

Bellamy, Joe David. (1982). "Introduction". *The Purple Decades: A Reader*. Tom Wolfe. New York: Farrar, Straus and Giroux.

Berthoff, Warner (1981). *The Ferment of Realism: American Literature, 1884 – 1919*. New York, NY: Cambridge University Press.

Birkerts, Steven (1998). "That's entertainment". *The Atlantic Monthly*, 2 de diciembre.

Block, Haskell M (1970). *Naturalistic Triptych: The Fictive and the Real in Zola, Mann, and Dreiser*. New York: Random House.

Bloom, Harold. (2001). "Introduction". *Tom Wolfe. Modern Critical Views*. Broomall, PA: Chelsea House Publications.

Blue, Adrienne (1979). "The Earthling and the Astronauts". *Washington Post Book World*. 9 de Septiembre.

Bourdieu, P. (2001[1998]). *Masculine Domination*, trans. Richard Nice. Stanford, CA: Stanford University Press.

Bourdieu, Pierre (1989). *La Distinción: Criterio y bases sociales del buen gusto*. Madrid: Taurus.

Bourdieu, Pierre (1991). *Language and Symbolic Power*. Cambridge: Cambridge University Press.

Brennan, Susan E. (1985). "Caricature Generator: The Dynamic Exaggeration of Faces by Computer". *Leonardo*, Vol. 18, nº 3.

Breslin, Jimmy (2013 [1963]). "Digging John F. Kennedy's Grave Was An Honor". Web.

Brinkley, Douglas; McDonell, Terry (2000). "Interview: Hunter S. Thompson". *The Paris Review*. Nº 156. Otoño.

Brooks, David (2004). “‘Moral Suicide,’ à la Wolfe”. *New York Times*. 16 de noviembre.

Brown, Patricia Leigh (1985). “The King of Pumping Irony Puts Torch to the Rich”. *Chicago Tribune*. 2 de septiembre.

Bryan, Courtlandt D. B. (1968). “The SAME Day: Heeeeeewack!!!” en *New York Times Book Review*. 18 de agosto.

Buckley William, Jr. (1990). “Conversations with Tom Wolfe”. Transcripción de la entrevista grabada para *Firing Line*. En *Conversations with Tom Wolfe*, Ed. Dorothy Scura. University Press of Mississippi.

Budd, Louis J. (1975). “The American Background”, en *American Realism and Naturalism*. Howells to London. Ed. Donald Pizer. Cambridge: The Cambridge University Press.

Bulger, Adam (2004). “The Hunter S. Thompson Interview”. *Freezerbox*. 3 de agosto.

Burn, Gordon. (1997). “King of the day-glo, stiff-spined, wise-guy shiny sheets”, *The Independent*. 8 de febrero.

Campbell, James (2007). “Obituary: Norman Mailer”. *The Guardian*. 12 de noviembre.

Cargill, Oscar (1941). *Intellectual America*. New York: McMillan. Citado en “Naturalism in American Fiction: A Status Report”, Don Graham. *Studies in American Fiction* (1982).

Carlson, Peter (2001). “Esquire's Celebrity Dish: Artificial Flavoring” *The Washington Post*. 22 de mayo.

Carmody, Deirdre (2008). “Clay Felker, Magazine Pioneer, Dies at 82” en *New York Times*. 1 de Julio.

Carneiro, Robert L. (1979) “Structure, Function, and Equilibrium in the Evolutionism of Herbert Spencer”. *Journal of Anthropological Research*. Vol. 29. N° 2.

Cash, William (1998). “With his new novel, “A Man in Full”, Tom Wolfe skewers America in the ‘90s, from coast to coast”. *Southern Man*. 29 de noviembre.

Chevrel, Yves (1984). *Le naturalism en question*. Actes du Colloque tenu à Varsovie. París.

Clarke, Gerald (2005). *Too Brief a Treat: The Letters of Truman Capote*. New York: Random House.

Clemens, Luis. (2012) “¡No Más! ‘Back to Blood’ Is Much Too Much”. *NPR Books*. 24 de Octubre.

Cohen, Ed (1987). “Tom Wolfe and the Truth Monitors : A Historical Fable”. *CLIO: A Journal of Literature, History and the Philosophy of History*. Nº 16, nº 1.

Cohn, Nik. (1976). “Tribal Rites of the New Saturday Night”. *New York*. 7 de Junio. Web, (2012).

Cole, Bruce (2006). “Interview with Tom Wolfe”. NEH. Web, (2012)

Conroy, Frank (1987). “The Bonfire of the Vanities”. *New York Times Book Review*. 1 de noviembre.

Cooper, Rand Richards (2001 [1999]). “Tom Wolfe, Material Boy: Embellishing a Doctrine”. En *Tom Wolfe. Modern Critical Views*, Harold Bloom. Broomall, PA: Chelsea House Publications.

Coser, Lewis A. (1957). “Social Conflict and the Theory of Social Change”. *The British Journal of Sociology*. Vol. 8, nº 3.

Cowley, Malcom (1947). “Not Men: A Natural History of American Naturalism”. *The Kenyon Review*. Vol. 9, nº 3.

Crane, Diana (2000). *Class, Gender and Identity in Clothing*. Chicago: University of Chicago Press.

Crane, Stephen (1990 [1895]). *The Red Badge of Courage*. New York, NY: Tor Classics, MacMillan.

Crane, Stephen (2004 [1898]). “The Open Boat”. *Great Short Works of Stephen Crane*. New York, NY: Perennial. 2004.

D’Addario, Daniel (2012). “Tom Wolfe Has Blood on His Hands: *Back to Blood* reviewed.” *The Observer*. 16 de Octubre.

Dahl, Robert A. (1958). ‘A Critique of the Ruling Elite Model’, *American Political Science Review* Vol. 52, nº 2. 463-9.

Davis, Robert (2011). “Book Reviews: Introduction”. *Genre* 14. 1981: 269, en *Form and History in American Literary Naturalism*, June Howard. Chapell Hill, NC: The University of North Carolina Press.

- Dawson, Roslyn R. (1979). "Tom Wolfe Comments on Being a Social Commentator". *Dallas Magazine*. Diciembre.
- Dean, Michael (1970). "Pop Writer of the Period". *The Listener*. 19 de febrero.
- Delgado, José M. R. (1969). *Physical Control of the Mind: Toward a Psychocivilized Society*. New York, NY: Harper and Row.
- DeVries, Hilary (1987). "The Police Reporter at the Garden Party". *Christian Science Monitor*. 14 de diciembre.
- Didion, Joan (1968). *Slouching Towards Bethlehem*. New York, NY: Simon and Schuster.
- Didion, Joan (1979). *The White Album*. New York, NY: Simon and Shuster.
- Dietz, Lawrence (1990). "Tom Wolfe on the Search for the Real Me" en *New York Magazine*, en *Conversations with Tom Wolfe*. Ed. Dorothy Scura. Jackson, MS: University Press of Mississippi.
- DiGiacomo, Frank (2007). "The *Esquire* Decade" *Vanity Fair*. 2 de enero.
- Dirda, Michael. (2004). "A Coed in Full". *Washington Post*. 7 de noviembre.
- Domhoff, G. William (2012). "Wealth, Income, and Power". Web, 2012.
- Dreiser, Theodore. (2004 [1900]). *Sister Carrie*. Mineola, N. Y.: Dover Publications, Inc.
- Dreiser, Theodore (2000). *An American Tragedy*. [1925]. New York, NY: New American Library.
- Dundy, Elaine (1990). "Tom Wolfe. . . But Exactly, Yes!", en *Conversations with Tom Wolfe*, Dorothy McInnis Scura. Jackson, MS: University Press of Mississippi.
- Economist, The (2005). "The Master's Voice". 14 de Julio. Web, 2012.
- Everenz, Rolf. (1989) *Semiótica y morfología textual del cuento naturalista*. Madrid: Gredos.
- Fay-LeBlanc, Gibson (2006). "Seeing Things Straight". *Guernica. A magazine of art & politics*. 15 de Abril. Web.
- Ferguson, Andrew (1998). *The Wall Street Journal*. 30 de noviembre.
- Fishwick, Marshall (1991). "Introduction". *Journal of American Culture* nº14: 1-10.

Flippo, Chet (1980). "The Rolling Stone Interview: Tom Wolfe", en *Rolling Stone*, 21 de agosto: 30-37.

Foot, Phillippa (2009). "Morality as a System of Hypothetical Imperatives". En S. M. Cahn, & P. Markie, *Ethics: History, Theory, and Contemporary Issues*. New York, NY: Oxford University Press.

Foot, Timothy (1970). "The Fish in the Brandy Snifter". *Time*. 21 de diciembre.

Forgey, Benjamin (1981). "Tom Wolfe Behind a Façade of Modernism". *The Washington Post*, 15 de noviembre.

Foucault, Michael. (1980a). *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972 - 77*. Brighton: Harvester.

Foucault, Michael. (1980b [1976]). *The History of Sexuality*, vol. 1, trans. Robert Hurley. New York: Random House.

Foucault, Michael. (1995 [1975]). *Discipline and Punish: The Birth of Prison*. New York: Random House. London: Random House.

Foucault, Michael (1987). "The Ethic of Care for the Self as a Practice of Freedom: an Interview with Michel Foucault on 20 January 1984", en J. Bernauer and D. Rasmussen eds, *The Final Foucault*. Cambridge, MA and London: MIT Press,

Frank, Robert H (1995). *The Winner-Takes-All Society*. New York, NY: Penguin Books

Frye, Steven (2011). "Naturalism and Religion", en *The Oxford Handbook of American Literary Naturalism*, ed. Keith Newlin. New York, NY: Oxford University Press.

Galinsky, Adam & Adam, H. (2012) "Enclothed cognition", *Journal of Experimental Social Psychology*. Web, 2012.

Gelfant, H. Blanche (1995). "What More Can Carrie Want? Naturalistic Ways of Consuming Women". *American Realism and Naturalism*. Ed. Donald Pizer. New York, NY: The Cambridge University Press.

Goldman, Alvin. (1974a) 'On the Measurement of Power', *Journal of Philosophy* n° 71: 231 - 52.

Goldman, Alvin (1974b). 'Power, Time and Cost', *Philosophical Studies* n° 26: 263 - 70.

Gorner, Peter (1990). "Tom Wolfe: In Big League as a Writer." *Conversations with Tom Wolfe*, Dorothy Scura. Jackson, MS: University Press of Mississippi.

- Graham, Don (1982). "Naturalism in American Fiction: A Status Report" en *Studies in American Fiction* nº 10: 1
- Gramsci, Antonio (1971). *Selections from the Prison Notebooks of Antonio Gramsci*, ed. Q. Hoare and G. Nowell-Smith. London: Lawrence & Wishart.
- Grant, Richard (2012). "Tom Wolfe on his new book, Back to Blood." *The Telegraph*. 24 de Octubre
- Gray, Paul (1998). "Tom Wolfe: A Man in Full". *Time*, 2 de noviembre.
- Gross, Martin L. (1980). "Conversation with an Author: Tom Wolfe. *Book Digest Magazine*, nº80: 19-29.
- Guerin, Wilfred L. (2005). *A Handbook of Critical Approaches to Literature*. New York, NY: Oxford University Press.
- Hartmann, John (2003). "Power and Resistance in the Latter Foucault", ponencia presentada en 3rd *Annual Meeting of the Foucault Circle*. Cleveland, OH: John Carroll University.
- Hartshorne, Thomas L. (1982). "Tom Wolfe in the 1960's". *Midwest Quarterly: A Journal of Contemporary Thought* nº 23.
- Harrison, Ross (1995). "Jeremy Bentham", en Ted Honderich, *The Oxford Companion to Philosophy*. New York, NY: Oxford University Press.
- Hemingway, Ernest (2002 [1932]). *Death in the Afternoon*. New York, NY: Simon & Schuster.
- Hersey, John (1980). "The Legend on the License" en *Yale Review*, nº 70, Otoño.
- High, Peter B. (1986). *An Outline of American Literature*. Londres: Longman.
- Hitchens, Christopher (1983). "A Wolfe in Chic Clothing". *Mother Jones*. Enero. Incluido en *The Quotable Hitchens: From Alcohol to Zionism*. Ed. Windsor Mann. (2001). Cambridge: Da Capo Press.
- Hobbes, Thomas (1651). *Leviathan*. Project Guttenberg, a partir de la reproducción de Penguin Classics. Web, 2012.
- Hofman, Jascha (2009). "Tom Wolfe on Language and the Mind". *Nature*. Vol. 458.16.
- Hohenberg, John (1983). *The Professional Journalist*. New York, NY: Holt, Rinehart and Winston.
- Homberger, Eric (2005). "Obituary: Hunter S. Thompson, colourful chronicler of American life". *The Guardian*. 25 de febrero.

Hood, Michael (1998-99). "True Crime Doesn't Pay: A Conversation with Jack Olsen". *Point No Point*. Web.

Hooker, Brad (2011). "Rule consequentialism". *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Ed. Edward N. Zalta. Web, 2012.

Horsford, Howard C. (1986). "He Was a Man.", en *New Essays on 'The Red Badge of Courage'*. Ed. Lee Clark Mitchell. Cambridge: Cambridge University Press.

Howard, June (1985). *Form and History in American Literary Naturalism*. Chapel Hill, NC: The University of North Carolina Press.

Howells, William Dean (1889). "Editor's Study", *Harper's New Monthly Magazine*. Web, 2012.

Hudson, Ty. (1999). "A Riot of Egomania". *The Yale Review of Books*. Spring.

Hunter, F. (1953). *Community Power Structure: A Study of Decision Makers*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press.

Iannone, Carol. (2008). "A Critic in Full: A Conversation with Tom Wolfe". *Academic Questions*.

Kachka, Boris (2012). "Tom Wolfe on His New Novel Back to Blood and His Fascination With the Down-and-Dirty Pecking Order." *New York*. 21 de octubre.

Kakutani, Michiko (1998). "Wolfe Turns 'The Bonfire' Upside Down". *The New York Times*. 28 de octubre.

Kallan, Richard A. (2000). "Style and the New Journalism: A Rhetorical Analysis" en *Tom Wolfe. Modern Critical Views*, de Harold Bloom. Broomall, PA: Chelsea House Publishers.

Kaplan, Amy (1988). *The Social Construction of American Realism*. Chicago: The University of Chicago Press.

Kazin, Alfred (1950). "American Naturalism: Reflections from Another Era", en *The American Writer and the European Tradition*, ed. Margaret Denny and William H. Gilman. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Kazin, Alfred (1975). *On Native Grounds: An Interpretation of Modern American Prose Literature*. Garden City, NY: Doubleday.

Kenny, Anthony (1975). *Will, Freedom and Power*. Oxford: Basil Blackwell.

Kesey, Ken (1962). *One Flew Over the Cuckoo's Nest*. New York: Viking Press.

- Kipen, David (1998). "Tom Wolfe gives the New South a social X-ray". *Chronicle Book*. 15 de noviembre.
- Kohls, Ryan (2012). "Gay Talese". *I Wanna Know What I Wanna Know*. Web.
- Kolb, Harold H. (1969). *The Illusion of Life: American Realism as a Literary Form*. Charlottesville, VA: The University of Virginia Press.
- Kornasky, Linda (2011). "American Literary Naturalism and Sexuality", en Keith Newlin, *The Oxford Handbook of American Literary Naturalism*. New York, NY: Oxford University Press.
- Kramer, Hilton. (1973). "Seven Realists" en *New York Times*. 28 de abril.
- Krebs, Albin (1984). "Truman Capote is Dead at 50; Novelist of Style and Clarity". *The New York Times*. 26 de agosto.
- Lago, Eduardo (2013). "Una buena historia nunca muere". *El País*. 13 de mayo.
- Lasdun, James (2012). "Back to Blood by Tom Wolfe – Review". *The Guardian*. 31 de octubre.
- Lee, Martin A. y Bruce Shlain (1985). *Acid Dreams: The Complete History of LSD: The CIA, the Sixties, and Beyond*. New York, NY: Grove Press.
- Lehan, Richard (2005). *Realism and Naturalism: the novel in an age of transition*. Madison, WI: The University of Wisconsin Press..
- Lehan, Richard (2011). "The Response to Power in American Literary Naturalism: Visions and Revisions that Transformed a Narrative Mode", en *The Oxford Handbook of American Literary Naturalism*, Keith Newlin. Oxford, NY: Oxford University Press.
- Lehman, Nicholas (1987). "The Bonfire of the Vanities". *Atlantic*. Diciembre.
- Lehmann-Haupt, Christopher (1981). "From Bauhaus to Our House", *New York Times*, 9 de octubre.
- Lewin, Leonard C. (1966). "Is Fact Necessary? A Sequel to the 'Herald-Tribune-New Yorker' Dispute". *Columbia Journalism Review* nº 4. Invierno.
- Lewis, Michael (1998). "Marching Through Georgia". *New York Times Review of Books*. 8 de noviembre.
- Libet, Benjamin (2004). "Do We Have Free Will?", en *The volitional brain: Towards a neuroscience of free will*. Exeter, UK: Imprint Academic.
- Lieber, Joel (1968). "The Electric Kool-Aid Acid Test". *Nation*. 23 de septiembre.

- Linton, Ralph (1970). *The Tree of Culture*. New York: Vintage Books.
- Littlewood, John E. (1986) *A Mathematician's Miscellany*. Ed. B. Bollobas. Cambridge: Cambridge University Press.
- Litwak, Leo (1967). "On the Wild Side". *The New York Times*. 29 de enero.
- Locke, J. (1662). "The Second Treatise on Civil Government and A Letter Concerning Toleration". *Project Gutenberg*, 2012, Web.
- López Guix, Juan Gabriel (1998). "Nota del traductor". *Todo un hombre*. Tom Wolfe. Barcelona: Ediciones B.
- López Jiménez, Luis (1977). *El naturalismo y España: Valera frente a Zola*. Madrid: Alhambra.
- Louit, Robert (1999). "Le Grand Entretien" en *Magazine Littéraire*. 1 de Julio.
- Lounsberry, Barbara (2003). *The Gay Talese Reader. Portraits and Encounters*. New York: Frank R. Walker Co.
- Lounsberry, Barbara (2012). "Gay Talese Biography. Portrait of an (Nonfiction) Artist". Web.
- Lukes, Steven (2005). *Power: A Radical View*. New York, NY: Palgrave McMillan.
- MacDonald, Dwight (1965). "Parajournalism, or Tom Wolfe and His Magic Writing Machine". *New York Review of Books*. 26 de agosto.
- Mailer, Norman (1968). *The Armies of the Night*. New York, NY: New American Library.
- Mailer, Norman ([1975] 2013). *The Fight*. New York: Random House.
- Mailer, Norman (1979). *The Executioner's Song*. New York, NY: Little, Brown & Co.
- Mailer, Norman (1998). "A Man in Full" *The New York Review of Books*. 17 de diciembre.
- Mailer, Norman (2003). *Why We Are at War?* New York: Random House.
- Mallon, Thomas (2012). "The Heat is On". *The New York Times*. 25 de octubre.
- Markel, Lester (1972). "So, what's new?" *Bulletin of the American Society of Newspaper Editors*. Enero.

- Maslow, Abraham H. (1987 [1943]). "A Theory of Human Motivation" 1943, *Motivation and Personality*. New York, NY: Addison-Wesley.
- Masters Joshua J. (1999). "Race and the Infernal City in Tom Wolfe's *Bonfire of the Vanities*". *Journal of Narrative Theory*, nº 29
- McLeod, Mary V. (1990) "Contemporary Authors", en *Conversations with Tom Wolfe*, Dorothy Scura. Jackson, MS: University Press of Mississippi.
- McEneaney, Kevin T. (2009). *Heroes, Pranksters, and Fools*. Westport, CT: Praeger.
- McKeen, William (1995). *Tom Wolfe*. New York, NY: Twaine Publishers.
- McKeen, William (2009). *Outlaw Journalist: The Life and Times of Hunter S. Thompson*. New York: W.W. Norton.
- Metcalf, Stephen (2006). "Morality and the Duke lacrosse scandal". *Slate.com*. 11 de Abril. Web, 2012.
- Mewborn, Brant (1987). "Tom Wolfe", en *Rolling Stones*, 5 noviembre – 10 diciembre.
- Mill, John Stuart (1989[1869]). "On the Subjection of Women" en *On Liberty and other Writings*, ed. Stefan Collini. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Mills, C. Wright. (2000 [1956]) *The Power Elite*. New York, NY: Oxford University Press.
- Minzesheimer, Bob (2012). "Tom Wolfe Goes 'Back to Blood' in Miami". *USA Today*. 22 de octubre.
- Morris, Peter (2002). *Power: A Philosophical Analysis*. Manchester, UK: Manchester University Press.
- Moyers, Bill. (1990). "Tom Wolfe", en *Conversations with Tom Wolfe*, Dorothy Scura. Jackson, MS: University Press of Mississippi.
- Murphy, James E. (1974). "The New Journalism: A Critical Perspective". *Journalism Monographs* nº 34. Mayo.
- Myser, Michael (2012). "The Hard Sell". *CNN Money*. 15 de marzo. Web, 2012.
- Nehring, Cristina (1965). "Big Wolfe on Campus". *New York*, 21 de mayo.
- Newsweek (1965). "The Wolfe-man". 28 de junio.

Nietzsche, Friedrich (2012 [1885]). *Thus Spoke Zarathustra*. Hollywood, FL: Simon & Brown.

Nobile, Philip (1990). "Wolfe Foresees Religious 'Great Awakening'". *Conversions with Tom Wolfe*. Dorothy Scura. Jackson, MS: University Press of Mississippi.

Núñez Jaime, Victor (2013). "Mr. Talese, el viejo del Nuevo Periodismo". *El País*. 29 de abril.

NPR (2012). "Tom Wolfe Takes Miami's Pulse in 'Back to Blood'". *NPR Books*. 24 de Octubre. Web, 2012.

Nussbaum, Martha C. (2000). *Women and Human Development: The Capabilities Approach*. New York, NY: Cambridge University Press.

NWTRCC (2013). *National War Tax Resistance Coordinating Committee*. Consultado de la página web de la organización.

Oates, Joyce Carol (1971). "Out of the Machine". *The Atlantic Monthly*. Julio.

Ogle, Connie (2012). "Tom Wolfe's 'Back to Blood' revel in excess – just like Miami". *The Miami Herald*. 19 de octubre.

O'Hagan, Andrew (2007). "Norman Mailer. The Art of Fiction". *The Paris Review*. N° 193.

Osmundsen, John A. (1965). "'Matador' with a Radio Stops Wired Bull. Modified Behaviour in Animals". *New York Times*. 17 de mayo.

Otto, Friedrich (1988). "Up, Up, and Away!!!". *Time Magazine*. 14 de marzo.

Papke, Mary E. (2011). "Naturalism and Commodity Culture", en Keith Newlin, *The Oxford Handbook of American Literary Naturalism*. New York, NY: Oxford University Press.

Park, Robert E. (2012 [1923]). "The Natural History of the Newspaper", en *The American Journal of Sociology*. Noviembre. Web, 2012.

Patterson, Troy (2007). "The Guest From Hell: Savoring Norman Mailer's Legendary Appearance on the Dick Cavett Show". *Slate*. Web.

Pinker, Steven (2009). "Q&A: Tom Wolfe on language and the mind". *Nature*. Vol. 458. 16 de abril .

Pizer, Donald (1966). *Realism and Naturalism in Nineteenth-Century American Literature*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press.

Pizer, Donald (1976). "Nineteenth-Century American Naturalism: An Approach Through Form." *Forum*. N° 13: 43-46.

Pizer, Donald (1993). *The Theory and Practice of American Literary Naturalism*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press.

Pizer, Donald (1995). *The Cambridge Companion to American Realism and Naturalism*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Plimpton, George (1966). "The Story Behind a Nonfiction Novel". *The New York Times*. 16 de Enero.

Plimpton, George (1991). "Tom Wolfe. The Art of Fiction". 1991. *The Paris Review* 123. Web, 2012.

Przeworski, Adam (1985). *Capitalism and Social Democracy*. New York, NY: Cambridge University Press.

Ragen, Brian Abel (2002). *Tom Wolfe. A Critical Companion*. Westport, CT.: Greenwood Press.

Rahv, Philip (1963 [1943]). "Notes on the Decline of Naturalism", en *Documents on Modern Literary Realism*. Ed. George J. Becker. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Reagan, Ron (1990). "GEO Conversation: Tom Wolfe". *Conversations with Tom Wolfe*. Ed. Dorothy Scura. Jackson, MS: University of Mississippi Press.

Reuben, Paul P. (2012). "Chapter 7: Ernest Hemingway (1899-1961)", en *PAL: Perspectives in American Literature - A Research and Reference Guide - An Ongoing Project*. Web, 2012.

Roiphe, Katie (2009). "Interviews: Gay Talese". *The Art of Fiction*. N° 189. Verano.

Southan, Rhys (2001). "Free Radical". *Reason*. Noviembre.

Rich, Motoko (2012). "Tom Wolfe Leaves His Long Timepublisher, Taking His New Book." *New York Times*. 3 de enero.

Robinson, Leonard W. (1970). "The New Journalism". *Writer's Digest*. Enero.

Robinson, Peter (1999). "A Bug's Life: A Conversation with Tom Wolfe". *Uncommon Knowledge*. Leland Stanford Junior University. 26 de mayo. Web, 2012.

Roth, Philip (1961). "Writing American Fiction", en *Commentary*. Marzo.

Rothstein, Mervyn (1987). "Tom Wolfe Tries New Role: Novelist". *New York Times*. 13 de octubre.

Rottenberg, Dan (1980). "About that urban renaissance... there'll be a slight delay", en *Chicago Magazine*. Mayo.

Rousseau, Jean-Jacques. (2008 [1762]). *El contrato social*. Valladolid: Maxtor.

Ruland, Richad y Malcom Bradbury (1991). *From Puritanism to Postmodernism. A History of American Literature*. New York, NY: Penguin Books.

Russell, Bertrand (2004 [1938]). *Power: A New Social Analysis*. New York, NY: Routledge.

Russell, John (1975). "A Reputedly Clever Man, an Allegedly Dismal Book", en *New York Times Book Review*. 15 de junio.

Sabulis, Tom (1989). "The Hot Property in Hollywood: 'Bonfire of the Vanities'". *Chicago Tribune*. 16 de Junio.

Said, Edward (1986). "Foucault and the Imagination of Power", en *Foucault: A Critical Reader*, David Couzens Hoy. Hoboken, NY: John Willey & Sons.

Sanoff, Alvin P. (1978). "Tom Wolfe's Walk on the Wild Side". *News & World Report*. 23 de Noviembre.

Scott, James C. (1990). *Domination and the Arts of Resistance*. New Haven, CT: Yale University Press.

Scura, Dorothy (1990). *Conversations with Tom Wolfe*. Jackson, MS: University Press of Mississippi.

Sellers, Pat (1988). "Cosmo Talks to Tom Wolfe: Savvy Social Seer". *Cosmopolitan*. Abril.

Shapiro, Ian (2003). *The State of Democratic Theory*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Shapiro, Karl (1968). "Tom Wolfe: Analyst of the ----- Generation", en *Washington Post Book World*. 18 de agosto.

Sheldrick, Michael G. (1995). "The First Astronauts: They Had What It Took". *Business Week* 15 de Octubre. Citado en *Tom Wolfe*, William McKeen, New York, NY: Twaine Publishers.

Sheppard, R. Z. (1987). "The Haves and the Have-Mores". *Time*. 9 de noviembre.

Sherman, Ben (2004). "Plectrum". *Nerve*. 2012, Web

- Smith, Adam (1776). *The Wealth of Nations*. Web, 2012.
- Smith, James F. (1991). "Tom Wolfe's Bonfire of the Vanities: A Dreiser Novel for the 1980s". *Journal of American Culture*, Vol. 14, nº 3.
- Smith, James F. (2001) "Tom Wolfe's Bonfire of the Vanities: A Dreiser Novel for the 1980s", en *Tom Wolfe. Modern Critical Views*. Ed. Harold Bloom. Philadelphia, PA : Chelsea House Publications.
- Spinoza, Benedictus. (2007 [1677]) *Spinoza: Theological-Political Treatise*. Cambridge, NY: Cambridge University Press.
- Stinton, T. C. W. (1975). "Hamartia in Aristotle and Greek Tragedy" *The Classical Quarterly*. Vol. 25. 2 de diciembre.
- Stokes, Lisa. (1991). "Tom Wolfe's Narratives as Stories of Growth". *Journal of American Culture* Vol. 14, nº 3.
- Stull, James N. (1991). "The Cultural Gamesmanship of Tom Wolfe". *Journal of American Culture* Vol. 14, nº 3.
- Sundquist, Eric (1988). "Realism and Regionalism" en *Columbia Literary History of the United States*. Emory Elliot, editor. New York, NY: Columbia University Press.
- Swertlow, Frank S. (1973). "Wolfe Tells Why Novel is Outmoded". *Los Angeles Times*. 18 de julio.
- Talese, Gay (1966). "Frank Sinatra has a Cold". *Esquire Magazine*. Abril.
- Talese, Gay ([1966] 2013). "The Silent Season of a Hero". *Esquire*. Julio.
- Talese, Gay (1970). "Charlie Manson's Home on the Range". *Esquire*. Marzo.
- Talese, Gay (2006). *A Writer's Life*. New York: Random House.
- Talese, Gay (2007). "Delving into private lives". En *Telling True Stories*, Ed. Mark Kramer y Wendy Call. New York, NY: Plume.
- Talese, Gay (2009 [1981]). *Thy Neighbor's Wife*. New York: Harper Collins.
- Talese, Gay (2010). *The Silent Season of a Hero: The Sports Writing of Gay Talese*. Lombard, Illinois: Frank R. Walker, Co.
- Taylor, John (1988). "The Book on Tom Wolfe", en *New York*. 21 de marzo.
- Thompson, Hunter S. (1967). *Hell's Angels: The Strange and Terrible Saga of the Outlaw Motorcycle Gangs*. New York, NY: Random House.

Thompson, Hunter S. (1978). "Fear and Loathing on the Road to Hollywood". *BBC Omnibus*. Web.

Thompson, Hunter S. (1979). *The Great Shark Hunt*. New York: Summit Books.

Thompson, Hunter S. (2004). "Fear and Loathing, Campaign 2004". *Rolling Stone*. 20 de octubre.

Thompson, Toby (1987). "The Evolution of Dandy Tom". *Vanity Fair*. Octubre.

Tichi, Cecelia (1988). "Naturalism and Languages of Determinism", en *Columbia Literary History of the United States*. Emory Elliot, editor. New York, NY: Columbia University Press.

Tilly, Charles (1991). "Domination, Resistance, Compliance . . . Discourse". *Sociological Forum*. Vol. 6, nº 3.

Toffler, Alvin (1991). *Powershift: Knowledge, Wealth and Violence at the Edge of 21st Century*. New York, NY: Bantam.

Tompkins, Phillip K. (1966). "In Cold Fact". *Esquire*. Junio.

Trilling, Lionel (2008 [1950]). "Reality in America", en *The Liberal Imagination*. New York, NY: New York Review of Books Classics.

Ulin, David L. (2007). "Ego with an insecure streak". *Los Angeles Times*. 11 de noviembre.

Ulin, David L. (2012). "Tom Wolfe Skims the Surfaces of 'Back to Blood'". *Los Angeles Times*. 19 de octubre.

Updike, John (1998). "A Wriiiighhhht!". *The New Yorker*, 9 de noviembre.

USA Today. "Ex – assistant sues Hunter Thompson estate for \$100,000 in wages". 26 de junio. Web.

Veblen, Thorstein (2012 [1889]). *The Theory of the Leisure Class*. Project Gutenberg. Web, 2012.

Walcutt, Charles (1956). *American Literary Naturalism. A Divided Stream*. University of Minnesota Press.

Walker, Susan (1987). "First with Radical Chic", en *New York Times*. 21 de junio.

Wartenberg, Thomas E. (1990). *The Forms of Power: From Domination to Transformation*. Philadelphia, PA: Temple University Press.

Watson, Gary (1982). *Free Will*. New York, NY: Oxford University Press.

Waytz, Adam (2009). "The Psychology of Social Status". *Scientific American*. 8 de diciembre.

Weatherford, Kathleen, J. (1990). "Tom Wolfe's Billion-Footed Beast". Copenhagen University. Vol. 22. Web, 2012.

Weber, Max (1972). *Ensayos de sociología contemporánea*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca S. A.

Weber, Max. (1978 [1910-14]) *Economy and Society*, ed. G. Roth and C. Wittich. Berkeley, CA: California University Press.

Weber, Max (2007). *Sociología del Poder. Los tipos de dominación*. Madrid: Alianza Editorial.

Weber, Max (2009 [1947]). *The Theory of Social and Economic Organization*. New York, NY: Simon and Shuster.

Weber, Ronald (2001). "Tom Wolfe's Happiness Explosion". En *Tom Wolfe. Modern Critical Views*. Ed. Harold Bloom. Broomall, PA: Chelsea House Publications.

Weisberg, Jacob (2004). "I Am Charlotte Simmons: Peeping Tom". *The New York Times*. 28 de noviembre.

Whitmer, Peter O. (1999). *When the Going Gets Weird: The Twisted Life and Times of Hunter S. Thompson*. New York: POW.

Williams, Christian (1983). "The Making of 'The Right Stuff'". *Washington Post*. 17 de Octubre.

Wolfe, Ronald (1992). *Writing Comedy*. Londres: Hale Limited.

Wood, James (2012). "Muscle-Bound". *The New Yorker*. October, 15. 2012.

Wrappler, Margaret (2012). "Interview with Tom Wolfe". *Goodreads*. Web. Noviembre.

Wright, Richard (2003[1940]). *Native Son*. New York, NY: Harper Colins Publishers, Inc.

Wright, Thomas (2006 [1875]). *A History of Caricature and Grotesque*. Bel Air, CA: Elibron Classics.

Zavarzadeh, Mas'ud (2001). "The Contingent Donnée: The Testimonial Nonfiction Novel", en *Tom Wolfe. Modern Critical Views*. Ed. Harold Bloom. Broomall, PA: Chelsea House Publications.

Žižek, Slavoj (2008). 'Fear Thy Neighbour as Thyself!' *Violence: Six Sideways Reflections*. New York, NY: Picador.